Natur und Kunst.

Natur und Kunst.

Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses

von

Conrad Alberti.

„Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung
Gehorch' ich einzig! . . . .“
Shakespeare.

Leipzig.
Verlag von Wilhelm Friedrich.
K. R. Hofbuchhändler.

Inhaltsverzeichnis.

I. Teil.

Alte und neue Aesthetik.

Alte und neue Aesthetik.

„Die Aesthetik ist noch eine Wissenschaft in den Kinderschuhen.“ Dieser Ausspruch rührt nicht etwa von Bleibtreu oder Conradi her, kein jugendlicher Stürmer und Dränger hat sich zu ihm hinreißen lassen; nein, ein wirklicher deutscher Professor hat ihn gethan. Freilich auch einer, wie wir ihrer nicht viele hatten: Vischer, diese Verkörperung aller Offenheit, Wahrheitsliebe und Bescheidenheit, welche in einer Menschenbrust Raum hat, dieser Mann der rücksichtslosen Geradheit, der es fertig bekam, am Ende seines langen Forscherlebens sein eignes Hauptwerk mit mächtigem Schlage zu zertrümmern, als er sich von der Unhaltbarkeit seiner Grundlagen überzeugte. In seiner himmelschreienden Ehrlichkeit scheute er sich nicht, mit jenem Ausspruche allen seinen engeren Fachgenossen einen Schlag ins Antlitz zu versetzen, indem er rund heraus erklärte, was jene mit aller Heftigkeit bestritten, daß die Aesthetik einer inneren Entwicklung fähig ist, daß Alles, was bisher in ihr geleistet worden, nichts ist im Vergleich zu den Aufgaben der Zukunft, die sie zu lösen hat.

Die Aesthetik ist nun heute daran aus den Kinderschuhen in das Jünglingsalter überzugehen und einen neuen Abschnitt ihrer Entwicklung zu beginnen. Und worin äußert sich dieser Uebergang? Sie muß endlich

notgedrungen jenen großen Schritt mitmachen, den alle Zweige des menschlichen Geisteslebens in der neuen Zeit gethan und hinter denen sie allein meilenweit zurückgeblieben ist: den Uebergang von der Spekulation zur philosophisch-geordneten Erfahrungswissenschaft, oder um das wissenschaftliche Wort dafür zu finden, zur Reduktion.

Die alte Aesthetik, wie wir sie alle in Hörsälen und aus Büchern gekannt haben, ging aus von dem Begriff der absoluten Schönheit. Man bemühte sich festzustellen: was ist unter allen Umständen schön? Wo findet sich dieses Schöne in der Natur? wo im menschlichen Empfindungsleben? Welche Verwandlungen, Verkleidungen, Mischungen kann das Schöne vornehmen? Was ist unter allen Umständen häßlich? Welche Zwischenstufen liegen zwischen dem Schönen und dem Häßlichen? Wenn man dies nach diesem vorher festgestellten Schema untersucht, wenn man bewiesen hatte, was man beweisen wollte, wenn man womöglich eine fortlaufende Reihe solcher Zwischenstufen (z. B. das Erhabene, das Groteske, das Anmutige, das Reizende u. a.) aufgezählt hatte, so glaubte man wirklich eine Aesthetik geschrieben haben. Welch rührende Selbstgenügsamkeit! Man merkte nämlich garnicht, daß dort, wo man aufhörte, das Problem erst eigentlich anfing, oder besser, daß man das Ideal als Prinzip setzte, daß man mit dem begann, mit dem man im allergünstigsten Falle aufhören konnte, daß man das Hauptproblem einfach auf den Kopf stellte und die Definition zum Axiom machte. Man lehrte die Aesthetik nicht als die Untersuchung und Erkenntnis einer Gruppe verwandter und ähnlicher Empfindungen, sondern als die Untersuchung der vermeintlichen Ursache dieser Empfindungen. Man sagte mit selbstbewußtem Lächeln: Aesthetik ist die Wissenschaft vom Schönen — man trieb also nicht Aesthetik,

sondern Kalogie, man ging willkürlich von einem willkürlich zurechtgestutzten Begriffe aus, dem Begriff des Schönen, man schlug die philosophische Volte und vertauschte das empfindende Subjekt mit der Abstraktion des Prädikats des Objekts. Statt eine Aufklärung über das zu geben, was sich geheimnisvoll in meinem Herzen regte — sei es beim Schaffen, sei es beim Genießen eines Kunstwerks — hielt man mir eine Vorlesung über den schablonisierten Begriff des Zustandes derjenigen Sache, die ich eben zu schaffen oder zu genießen suchte. Man sagte mir ob er schön sei oder würdevoll oder erhaben oder häßlich. Und war ich so naseweis zu fragen, was denn in der Welt nun schön wäre, so zog man die Augenbrauen in die Höhe, räusperte sich und sagte im Orakelton: „was ein interesseloses Wohlgefallen erregt,“ oder „was eine Idee vollkommen verkörpert“ oder wie nun die akademischen Erklärungen eben lauteten. Das A und O aber, das allen gemeinsame, war, daß der Begriff der Schönheit etwas unveränderliches, ewig feststehendes, absolutes sei, daß das ästhetische Ideal in lauterster Reinheit irgendwo existiere: auf dem Monde, im Himmel — nach Baumgarten sogar im lieben Gott selbst — in Wolkenkukuksheim, Nirwana oder sonstwo.

Aber eine solche Lehre ist falsch — falsch zunächst schon aus philosophischen Gründen. Das Reich des Absolutismus ist in der Philosophie genau so zu Ende wie in der Politik. Alle absoluten Begriffe sind überwunden, in der Welt der Wirklichkeit, der sowohl Kunst als Empfindung angehören, giebt es nichts absolutes mehr. Alle angezogenen Begriffe sind nur mnemotechnische Hilfsmittel, aber wie sie sind entspricht ihnen nichts wirkliches. So wenig es ein Nirwana oder ein Wolkenkukuksheim oder einen Himmel giebt, so wenig giebt es ein absolutes Schönheitsideal, das als solches von Anbeginn der Welten

bestände, und ebensowenig eine ideale Schönheitsempfindung in der menschlichen Brust, und gar die gleiche in mehreren oder vielen Busen. Gegenstand und Empfindung sind thatsächlich voneinander untrennbar. Die Schönheitsempfindung setzt einen realen Gegenstand voraus, an dem sie haftet, und eine Person, die sie wirklich hat — die alte Aesthetik aber kennt weder die Mannigfaltigkeit der empfindenden Naturen noch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche Empfindungen hervorrufen. Was heißt überhaupt z. B. „interesseloses Wohlgefallen?“ Ein Gegenstand, an dem wir keinerlei persönliches Interesse nehmen, kann uns höchstens die Empfindung der Langeweile erregen. Wer die Tiziansche Venus betrachtet, vergleicht sie in Gedanken mit anderen Frauen seiner Bekanntschaft, und erst aus diesem Vergleich, der doch kein interesseloser mehr ist, erwacht seine ästhetische Teilnahme an dem Kunstwerk. Man denke sich als ihren Betrachter einen Menschen, der noch nie einen wirklichen nackten Frauenkörper gesehen! Er wird das Kunstwerk durchaus nicht verstehen. Man sieht also, die Definitionen der alten Aesthetik besagen in Wirklichkeit garnichts.

Sie sind aber auch im Widerspruch mit den Thatsachen. Es giebt kein absolutes Schönheitsgefühl. Die Schönheitsideale sind grundverschieden bei den Menschen verschiedener Zeiten, Gesellschaftsklassen, Ländern. Die Geschichte des künstlerischen Geschmacks lehrt uns die wunderbarsten Dinge. Zeiten, Völker, Menschen, die an geistiger Bedeutung einander vollkommen gleich stehen, finden sich hier oft im schreiendsten Gegensatz. Wo Voltaire sich schaudernd abwandte betete Lessing an. Für die Renaissance war Seneca ein größerer Tragiker als Sophokles, und sie stellte Shakespeare unter Ben Johnson. Wie kommen wir dazu, gerade das Schönheitsideal der deutschen Pro-

fessoren als das maßgebende anzuerkennen? Und wie grundverschieden sind die Schönheitsideale unserer Aesthetiker! Die Hegelianer erkennen die Musik mit knapper Not als eine halbe Kunst an und schwärmen für das Schauspiel — und die Wonne des Herrn Eduard von Hartmann ist der Jongleur im Zirkus, während er Erwin von Steinbach, Arnolfo da Cambio und Schinkel nicht als volle Künstler gelten läßt: denn jener erregt unser interesseloses Wohlgefallen, indes die Schöpfungen der letzteren nur praktische Zwecke umkleiden!!!*) Ein Aesthetiker widerspricht immer dem andern, und die alte Aesthetik, welche mit den Ansprüchen absoluter Giltigkeit für alle Fälle, Zeiten, Länder, Menschen auftrat, hat in Wirklichkeit noch nicht einen „erklecklichen Satz, der auch was gilt" zustande gebracht, irgend eine auf Thatsachen gestützte, unwiderlegbar bewiesene und anerkannte Anschauung.

Man darf daher mit Recht sagen: sie ist bankerott. Mit einer Zahlungsunfähigkeitserklärung hat sie begonnen, mit der berüchtigten Kantschen Antinomie, daß der Geschmack nur einer ist und daß man über den Geschmack nicht streiten könne, mit einer Bankerotterklärung schließt sie: mit der Hartmannschen Aesthetik, welche die ästhetische Empfindung für ein ideales Scheingefühl erklärt — als ob die Empfindung Michelangelos, als er die „Nacht" meißelte, nicht eine ebenso positive war als die Napoleons, als er den Schlachtplan von Austerlitz entwarf.

Die Ursachen, aus denen die alte Aesthetik gescheitert ist, sind leicht zu erfassen: wir haben sie bereits angedeutet.

Irreführend war zunächst die Methode. Sie ging von den Begriffen aus statt von den Dingen, sie war deduktiv statt induktiv, statt praktisch, empirisch,

*) So zu lesen im II. Bande seiner „Aesthetik".

historisch, vergleichend zu sein. Sie identifizierte Kunst mit Schönheit. Sie suchte das Wesen der letzteren zuerst festzustellen und maß darnach die wirkliche Kunst. Die neue Aesthetik wird diesen Fehler vermeiden. Sie wird in den verschiedenen Künsten die Werke, Ideale und Anschauungen der verschiedenen Zeitabschnitte, Länder, Kulturen, der hervorragendsten Geister untersuchen, und aus der Fülle des zusammengebrachten Stoffes eine Reihe Typenideale entwickeln, diese wieder nach ihrer natürlichen Verwandtschaft, ihren besonderen Momenten ordnen, einreihen, sie auf höhere Typen und Formeln zurückführen, diese wieder auf immer wenigere und höhere, umfassendere und so fort, bis man eine ganz geringe Zahl höchster, elementarer Typen und Formeln gefunden hat, welche die Grundlage der neuen Wissenschaft von den künstlerischen Empfindungen geben. Eine solche Methode verlangt freilich das, was den bisherigen Aesthetikern fehlt: Arbeit, Geduld, Fleiß, Zeit. Denn es giebt nichts bequemeres, als wie es bisher üblich war, sich ein theoretisches Ideal zu konstruieren und an demselben die Realität zu messen — während wir uns das Maß erst selbst suchen müssen. Um so größer aber wird der Lohn dieser Arbeit sein, denn dann wird es gelingen, das festzustellen, was für die wirkliche Kunstlehre von der höchsten Bedeutung ist und woran von den bisherigen Aesthetikern noch niemand gedacht hat: die Thatsachen des ästhetischen Bewußtseins der Menschheit, aus diesen die Gesetze des künstlerischen Empfindens, und aus diesen die Regeln des künstlerischen Schaffens.

Die ganze bisherige Aesthetik ist auf einer falschen Grundlage aufgebaut. Das sah Vischer ein und darum schrieb er in den „Kritischen Gängen“ den berühmten, in der Geschichte der Wissenschaft unerhörten Widerruf seiner ganzen Lehre. Der innere Konflikt

brach bei ihm naturgemäß bei dem Problem der Schönheit in der Natur aus. Denn das war der innere Widerspruch, über den die alte Schulästhetik nicht hinauskommen konnte: ist die Schönheit nur in der menschlichen Empfindung und beruht auf einer metaphysischen Disposition der Menschenseele — wie kann dann die Natur an sich schön sein? Giebt es aber eine natürliche Schönheit an sich, eine absolute Schöpfungsschönheit — wie kann dann das menschliche Schönheitsurteil in bestimmten Fällen verschieden sein? Im ersten Falle wäre die Kunst eine Fantasie ohne jede Rücksicht auf die Wirklichkeit. Im zweiten Falle wäre Nachahmung der Natur die höchste Kunst. Nun war sich unsere ganze Philosophie, von Kant an, niemals klar, ob sie anthropocentrisch, pantheistisch oder mono- (resp. monado-)theistisch sein sollte. Auf der einen Seite erklärte man also jeden Vorgang, jedes Wesen in der Natur für ein Werk der göttlichen Schöpfung, für beseelt von göttlichem Hauche, für ein Zeugnis einer überirdischen Macht — auf der andern Seite erklärt man jede bloße Nachahmung der doch von göttlichem Hauche und Allgeist beseelten Wirklichkeit für unkünstlerisch, und verlangte noch eine Idealisierung der rohen und zugleich göttlichen Wirklichkeit durch den rein menschlichen, beschränkten freien Geist, der doch besten Falls nur einen Splitter des göttlichen Allgeists darstellte. Eine Aesthetik, die sich fortwährend in so himmelschreienden Widersprüchen bewegt, hat denn doch jede Existenzberechtigung verloren!

Man nahm den Schönheitsbegriff zur Grundlage. Man glaubte von vornherein, der Mensch habe sich die Kunst geschaffen oder sie sei ihm wohl gar vom Himmel gefallen, um seinem natürlichen Schönheitsgefühl, seinem Trieb und Bedürfnis nach Schönheit zu genügen. Wie falsch! Das ästhetische Bedürfnis ist dem Menschen so wenig angeboren als das kausale,

das wissenschaftliche, beide haben sich vielmehr erst zu entwickeln begonnen, als ein Teil der Menschheit schon eine sehr bedeutende Kulturhöhe erreicht hatte. Der Kunsttrieb ist durchaus kein primärer Trieb, sondern ein geschichtliches Produkt. An und aus der Religion, dem Handwerk, dem Nachahmungstrieb hat er sich erst sehr, sehr langsam entwickelt, und bei den verschiedenen Völkern nach der Art der nationalen Kultur, aus den natürlichen Lebensbedingungen (Klima, Lage, Rasse) in völlig verschiedener Weise. Da die Entwicklung auf völlig archäologischen Grundlagen beruht und sich nach bestimmten Gesetzen vollzieht, deren Auffindung die Aufgabe der modernen Kunstphilosophie ist, so ist schon damit bewiesen, daß die Annahme einheitlicher absoluter ästhetischer Begriffe eine Ungeheuerlichkeit ist. Die Thatsache eines freien Schönheitsgefühls ist bei keinem Naturvolke nachweisbar, überhaupt bei keinem Menschen, mit Ausnahme des deutschen Professors. Ueberall finden wir das Schönheitsgefühl eng verbunden mit anderen seelischen Zuständen und gebunden an bestimmte natürliche Bestimmungen. Nichts feht fest, als die Thatsache, daß gewisse menschliche Gebilde eigenartige Empfindungs- und Vorstellungsverbindungen auszulösen imstande sind, welche durch keine anderen Ursachen hervorgebracht werden können, daß aber jene Gebilde wie die Empfindungsreihen in ihrem Wesen verschieden sind, je nach Zeiten, Ländern und Völkern. Es gilt also, sowohl geschichtlich als ethnologisch festzustellen, worin die Eigenart, das Wesen, die Beschaffenheit so wunderbar wirkender Werke beruht, zweitens die Reihen und Gruppen dieser Empfindungen und Vorstellungen in ihrer Eigenart genauer zu beschreiben, sodann die Bedingungen des Entstehens solcher Werke zu ergründen, und endlich die Beschaffenheit des Geistes zu erklären, auf den sie mit so elementarer Gewalt wirken. Es werden sich

für die Aesthetik der Zukunft also vier Hauptaufgaben ergeben: die Psychologie des Genies, die Kunstlehre, zerfallend in Analyse des geistigen Gehalts der Werke und Untersuchung ihrer technischen Konstruktion, die Lehre vom Milieu und die Theorie der künstlerischen Wirkung.

Wir haben nunmehr das Geheimnis des Unterschieds der neuen von der alten Aesthetik herausgefunden. Die alte Aesthetik kommt mit dem fertigen metaphysischen Ideal in die Welt der Kunst herein, und mißt darnach die reale Kunst, überall tadelnd und nörgelnd. Die neue entwickelt den Begriff, das Wesen, das Ideal des Kunstwerks aus den vorhandenen wirklichen und untersucht die Bedingungen seines Entstehens und seiner Wirkung. Die alte Aesthetik ist die Lehre vom Schönen, die neue die Lehre vom Künstlerischen. Die Begriffe schön und häßlich in ihrer leeren Unbestimmtheit existieren für die neue Aesthetik überhaupt nicht mehr, sondern nur die Gegenpole künstlerisch und unkünstlerisch, und damit erscheint auch der Sinn des Wortes „Aesthetik“ viel richtiger getroffen. Die gesamte akademische Schulästhetik von Kant bis Hartmann erscheint also beseitigt: die Grundsteine für die neue induktive Aesthetik sind indes schon längst gelegt in Herders „Ideen“ und kritischen Schriften, Wienbargs „Aesthetischen Feldzügen“, Fechners „Vorschule der Aesthetik“, Taines „Philosophie de l'art“ und „Histoire de la littérature anglaise“ und Hennequins „Critique scientifique“.

Die künstlerische Empfindung, die ja für die meisten der interessanteste Teil des ästhetischen Forschungsgebiets sein dürfte, da ihre Ergründung Tausenden Aufschluß über sich selbst und die Welt der Gefühle in ihrem Innern giebt, bildet sich, wie die moderne Untersuchung, besonders Fechners, ergeben hat, aus drei Hauptmomenten — die wieder in eine Reihe von

Untermomenten zerfallen, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Diese drei Hauptmomente der ästhetischen Rezeption sind das Formgefühl, das Sinnesgefühl und die Vorstellung der Einbildungskraft. Verdeutlichen wir das an einem Beispiel. Wie entsteht der unvergängliche poetische Reiz, den der Anfang der herrlichen Ballade Goethes ausübt:

„Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach der Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan“ —?

Zunächst wirkt auf uns die äußere Form, das Auf- und Nieder der Jamben, dieser das Wogen des Wassers nachahmende Rhythmus, die Stellung der Reime. Diese Wirkungen beruhen teils auf physischen Bedingungen (dem Rhythmus des Herzschlags, der Zeitdauer des Bewußtwerdens einer Empfindung — worüber Wundt sehr interessante Studien veröffentlicht hat), teils auf Gedankenverbindungen, durch rhythmische Aehnlichkeiten angeregt, welche durch die Gewohnheit fix und unbewußt geworden sind.

Sodann wirkt auf uns der Wohlklang der Worte, den wir auch beim Lesen genießen, da der Mensch bekanntlich weniger mit dem Ohr als mit dem Gehirn hört. Die wunderbare Wahl der Vokale, das Verhältnis der zahlreichen vollen (a, o, au, u, ü) zu den weniger spitzen (e, i) bringt in uns das Gefühl von etwas unendlich wohligem, angenehmem hervor, ähnlich dem eines erquickenden Bades im Sommer. Diese Eindrücke sind die ersten, weil sie nur in Reizen und Empfindungen bestehen und auf dem so vorbereiteten Boden werden nun

Drittens in unserer Fantasie bestimmte plastische Bilder hervorgerufen, und zwar um so deutlicher, je klarer und bestimmter ihre Darstellung ist. Wir hören in unserer Fantasie das Wasser rauschen, sehen es

schwellen, sehen den Fischer mit der Angel am Ufer sitzen und ruhig den schwimmenden Kork beobachten. Das Nacheinander der Schilderung ist am Schluß der Strophe in eine gleichzeitige einheitliche Vorstellung übergegangen. Die Art und Weise der Vermittlung und Hervorrufung der Vorstellung selbst ergründet die Psychophysik. Für die Aesthetik genügt es zunächst festzustellen, daß zur künstlerischen Wirkung drei Bedingungen nötig sind: geschlossene Form (bekanntlich hat auch eine gute Prosa ihren Rhythmus), Sinneshaftigkeit und Vorstellungsgehalt — in der Musik tritt für die dingliche Vorstellung Gemütsbewegung ein — und daß ein Werk von Menschenhand, welches eine in sich geschlossene Reihe solcher Wirkungen ausübt, ein Kunstwerk ist.

Betrachten wir nun die ganze Welt der Kunstwerke, wie wir sie aus den Erinnerungen unserer eigenen Beobachtungen und aus der Kunstgeschichte kennen! Wie von selbst scheinen sie sich in drei große Gruppen zu sondern. Die einen, zahlreich bis zur Unübersehbarkeit, sind solche, die zur Zeit ihres Entstehens ein großes und ungeheures Aufsehen erregten, gewaltigen Beifall fanden, aber nach kurzer Zeit für immer von der Oberfläche verschwanden und nur noch in der Kunstgeschichte oder innerhalb einer kleinen Gemeinde fortleben, deren Mitglieder sich dem Künstler geistig verwandt fühlen. Solche Werke — um nur zwei aus der Masse zu nennen — sind Klopstocks „Messias“ oder Rousseaus „Neue Heloise“. Eine andere Klasse von Kunstwerken lebt durch ein gewisses ganz bestimmtes Zeitalter, mit dessen Beendigung sie nicht zu Grunde gehen, aber mumifiziert werden, um vielleicht einmal später für kurze Zeit zu künstlichem Scheinleben galvanisiert zu werden, oder es sind Werke, welche ein speziell nationales Gepräge tragen und für Menschen außerhalb des Volkes, in dem sie entstanden,

fast unschmackhaft sind. Zu dieser Art gehören dort die byzantinischen Mosaiken und die meisten Epen der italienischen Renaissance, z. B. Bojardos Ariost, hier die chinesischen Dramen, die japanischen Malereien, die Dramen Corneilles, die Dichtungen Victor Hugos. Die dritte Gattung ist jene, welche ewig lebt, bei allen Völkern, zu allen Zeiten, welche über dem individuellen Geschmack, über dem engern Volke und Vaterlande steht, die klassischen Meisterwerke eines Sophokles, Raphaël, Michelangelo, Goethe, Heine, Beethoven, Wagner.

Untersuchen wir die Gründe dieser Spaltung, so ergiebt sich folgendes: Die Werke der ersteren Gruppe sind lebenswahr im idividualistischen Sinne, die Natur, der Charakter ihres Schöpfers prägt sich in ihnen vollkommen, klar und rein aus. Ist diese Natur eine starke und interessante, so fesselt sie alsbald die Zeitgenossen. Allein allmählich erkennt man, daß hinter dieser interessanten Erscheinung doch nur ein einzelner Mensch steckt, nicht die Natur selbst, sondern nur ein winziger Splitter von ihr. Man findet es überflüssig, sich um einen einzigen Menschen so viel zu bekümmern, und nur die schließen sich ihm noch ferner an, die sich ihm geistig verwandt fühlen. Diese Kunstart kann man als die naturalistische bezeichnen, denn Naturalismus ist nichts als Individualismus, rücksichtsloses Ausleben der Einzelnatur ohne Erfassen des Ganzen. Die naturalistische Richtung ist die unterste in der Kunst — sie ist hauptsächlich bei den Deutschen vertreten.

Die zweite Gruppe beruht auf dem Grundsatz des Milieu: sie wirkt und bleibt lebendig, weil sie die Anschauungen, die Denk- und Empfindungsweise eines ganzen Zeitabschnitts oder eines Volkes darstellt und wiederspiegelt, sie ist die zur künstlerischen Gestaltung erhobene und abgeklärte Kultur einer Epoche oder

Rasse, und solange diese Epoche währt, solange diese Rasse oder Nation ihre eigne Kultur festhält und stileinheitlich durchführt, solange behalten die Kunstschöpfungen dieser Richtung Kraft, Leben, Gesundheit — mit dem Untergange ihres Milieu sterben sie ab und führen von da ab nur noch die Existenz einer interessanten Kuriosität im großen Museum der Kunstgeschichte. Denn lebendig ist dem Menschen nur das Kunstwerk, welches ihm das reine und treue, von allem Nebensächlichen gereinigte Vorbild seines eignen Wesens wiederspiegelt oder imstande ist, ihn fortwährend neues über ihn selbst und seinen eigenen Charakter zu sagen. Ich möchte diese zweite Gruppe als die konventionalistische oder als die Kunst des Idealismus bezeichnen, denn sie beruht auf der Hervorhebung der allgemeinen Züge, der herrschenden Anschauungen jener Zeit, jenes Volkes, zu deren Gunsten die abweichende Eigenart des Einzelnen unterdrückt oder idealisiert, das heißt dem Milieu angepaßt wird. Der naturalistische Künstler schafft individuelle Gestalten, der idealistische Typen.

Die höchste Gattung aber ist die dritte. Sie ist erhaben über die zufällige Einzelerscheinung, über den Zeit- oder Rassentypus. Ihre Gestalten, Leben, Anschauungen, Gefühle sind ewig, sie verkörpern, was in jedem Individuum, bei jedem Volke, zu jeder Zeit lebendig und stark war, sie geben uns das Wesen des Menschen, sie sind das Fleisch gewordene Naturgesetz selbst, das Abbild des Makrokosmus, des Weltgetriebes. Aber in dieser Wesenhaftigkeit verlieren sie nicht etwa den persönlichen Charakter, die Glaubhaftigkeit der Wirklichkeit. Nein, sie vereinigen mit der Gesetzmäßigkeit auch den Individualismus und das Milieu, sie sind wahr auch als Einzelwesen, in der Fülle persönlicher Sonderzüge, wahr als Sprößlinge, eines bestimmten Bodens, einer bestimmten Zeit, sie ver-

einigen persönliche Eigenart, Typus und Wesenhaftigkeit. Diese Stufe der Kunst — die höchste, welche sie erklimmen kann — ist die realistische.

Die Entwickelungsbedingungen jeder einzelnen dieser Kunstgattungen festzustellen, nachzuweisen, unter welchen Umständen sich bald die eine, bald die andere in hervorragender Weise bilden mußte, die Umstände aufzuspüren, welche der einen mehr als der andern günstig sind — das ist auch eine der vorzüglichsten und anziehendsten Aufgaben der neuen Aesthetik. Man sieht, wie mannigfaltig, weitgreifend, verwurzelt und schwierig ihre Absichten sind, man ahnt, welch unendlicher geschichtlicher, psychologischer, ethnographischer Einzelstudien sie noch bedürfen wird, um zu einigermaßen festen und bedeutenden Ergebnissen zu gelangen — und wer weiß, ob nicht in letzter Stunde noch eine einzige neuerforschte Thatsache den ganzen mühevoll errichteten Rohbau untergraben kann? Wenn also diese Zeilen nichts anderes erreicht haben, als den Leser mit dem tiefsten Mißtrauen gegen jeden zu erfüllen, der ihm selbstbewußt eine vollständige, fertige, alle Probleme metaphysisch lösende Aesthetik auf den Tisch legt, so haben sie vorerst ihren Zweck erreicht. Gegenüber den hochtönenden, spekulativen Begriffsspielereien der alten Aesthetik ist der bloße Zweifel schon ein Sieg der neuen. —

2. Der Realismus als Weltanschauung.

Der Realismus als Weltanschauung.

Ein Thema, wie die Bedeutung des literarischen Realismus, das in so außerordentlichem Grade seit Jahren die ganze gebildete Welt beschäftigt, läßt sich natürlich von den verschiedensten Seiten betrachten und behandeln. Die Frage des Realismus scheint in erster Linie eine rein technische zu sein. Die Kunst ist Ausdruck, plastische Gestaltung von Stimmungen, Empfindungen, Gedanken, Erinnerungen, ihre Umsetzung in Gestalten und bestimmte Kunstformen. Kein Zweifel, daß der Realismus ursprünglich nicht mehr war, als ein Versuch die durch die Klassiker hochgesteigerte Ausdrucksfähigkeit der Kunst noch weiter zu steigern, noch stärkere Ausdruckswirkungen auf die Vorstellungskraft des Zuschauers und Zuhörers zu üben. Die frühere Aesthetik lehrte uns, daß nur solche Wirkungen künstlerische genannt werden dürfen, welche sich an die Fantasie und die Empfindung wenden, die ästhetische Grenze aber überschritten sei durch jedes Kunstwerk, welches den Willen errege. Die neuere Psychologie indessen, zumal die Wundt'sche, hat nachgewiesen, daß Fühlen, Vorstellen, Wollen keineswegs durch unübersteigliche Mauern getrennte Kreise der menschlichen Geistesthätigkeit sind, sondern

2*

eng mit einander verbunden, ja fast identisch, und schwer von einander zu trennen. Damit dünkte der neueren Kunst nun natürlich jene strenge Grenze beseitigt, der Kunst wurden auch Einflüsse auf den Willen zugestanden, und was die großen Dichter aller Zeiten sich längst stillschweigend herausgenommen, wurde jetzt als ein allgemeines Recht verkündet: die Einwirkung der Kunst auf die Kulturentwicklung eines Volkes, auf das reale Leben, besonders das soziale als den Kern alles Lebens — die Tendenz.

Zu diesem Zwecke, und um eine allgemeine Steigerung der Ausdrucksfähigkeit der Kunst über die Klassiker hinauszuerzielen, suchte die moderne Kunst sich zunächst neue, noch unbebaute Gebiete zu sichern. Sie erweiterte ihren Stoffkreis durch Darstellungen aus dem Leben des vierten Standes, der gesellschaftlichen Beziehungen der einzelnen Klassen zu einander. Sie that sich nach den Lehren der Wissenschaft um, und stellte die Einflüsse der natürlichen Bedingungen und der gesellschaftlichen Zustände auf das Seelenleben und die Schicksale des Einzelnen dar: das sogenannte Milieu erhielt Heimatsrecht und nahm immer breiteren Raum ein. Die einzelnen seelischen Vorgänge wurden genau betrachtet, die Uebergänge von einem Seelenzustand in den andern untersucht, das Oscillieren der Seele mit peinlichster Genauigkeit aufgezeichnet, eine Kunst der psychologischen Mikroskopie entstand, welche sich auch an Wundt'sche Methoden anlehnte, der mehr als jeder andere Einfluß auf den modernen literarischen Geschmack übte, ohne auch nur im mindesten daran zu denken. Das eigenartigste und ausgebildetste Beispiel dieser Art stellte H. Conradis jetzt konfiszierter Roman „Adam Mensch“ dar. Conradi war ein Schüler Wundt's. Die Malerei suchte nach neuen, ungesehenen Farbenwirkungen, und schuf sich das plein air — Liebermann schilderte das

Leben der Bauern und Arbeiter, und Uhde gab den Darstellungen aus dem Stoffkreise des neuen Testaments modernen und sozialistischen Anstrich.

Ich möchte diese Seite des Realismus seine volkswirtschaftliche nennen, indem auf ihr der Schwerpunkt in der Herbeiziehung neuer Stoffgebiete und in der besseren Ausnützung der schon in Bewirtschaftung gezogenen liegt.

Aber dies ist doch eben nur eine Seite des Realismus, und wenn er nichts weiter wäre, als ein Kampf um neue Stoffgebiete statt der alten, von den Klassikern schon zu gründlich ausgebeuteten, und um einer vollständigen Ausbeutung anderer schon angebauten, so hätte er nicht das Recht, die Oeffentlichkeit in solchem Grade zu erregen, wie er seit Jahren beharrlich thut.

Die Wahrheit ist vielmehr, daß der Realismus — den man bei Leibe nicht mit dem inhaltslosen, rein fremden Wirkungen nachgehenden Naturalismus, dem Affen des Realismus, verwechseln darf — sich im Laufe seiner Entwicklung von dem Streben nach neuen Ausdruckswirkungen zu einer selbstständigen und eigenartigen neuen Weltanschauung fortgebildet hat, er hat sich in sich selbst vertieft und ein System geschaffen, welches nicht nur die Künste sondern auch Wissenschaft und reales Leben umfaßt und vereinigt.

Der Idealismus, welcher seit Kant und Schiller die deutsche Kunst und Kunstlehre beherrscht, ist das normale Kind der pessimistischen Weltanschauung. Er geht von der Grundüberzeugung aus, daß diese Welt eine Welt des Scheins sei, daß die Dinge an sich dem Menschen ewig verborgen bleiben werden, daß die reale Welt sündhaft, schlecht, das Leben gemein und erbärmlich sei, und daß die Kunst die Aufgabe habe, 'uns über diese Gemeinheiten und Erbärmlich-

keiten hinweg in eine erdichtete, vollkommene Welt zu führen, daß es eben die Kunst des Künstlers sei uns diese nicht existierende Welt der Schönheit als innerlich lebensfähig darzustellen, daß dagegen die getreue Darstellung der wirklich existierenden gemeinen Welt keine der Kunst würdige Aufgabe sei. In dieser Grundanschauung sind sich alle einig: Schiller, der ältere Göthe, Kant, Hegel, Schopenhauer, Grillparzer &c. Die streng folgerichtige Durchbildung dieser Anschauung bis in die äußersten Konsequenzen führte zur Romantik, zu dem selbstherrlichen Spiel mit der Fantasie, mit der Natur, ihren Erscheinungen und Gesetzen, zu E. T. W. Hoffmann, Tieck, Müllner. Ein Compromiß mit der Moral, welche eine vollkommene Welt, eine sittliche Ordnung wenigstens als innere Forderung des Kulturmenschen aufstellte, schuf der Klassizismus, der das Kunstwerk jenem dem Menschen einwohnenden idealen Weltbilde anzupassen strebte, durch Ueberwindung der sich gegen das Sittengesetz auflehnenden Unsittlichkeit in der Tragödie. Das höchste Erzeugnis der klassischen Kunst, der ästhetischen Deduktion war das Ideal.

Diese Kunstanschauung mußte zugleich mit der Grundlage ihrer Weltanschauung zusammenbrechen vor den Ergebnissen der modernen Naturwissenschaft und Philosophie. Wir wissen jetzt, daß jene skeptische Weltanschauung, jene Bezweiflung aller realen Existenz, wie sie am folgerichtigsten Pyrrhon und Berkeley ausgebildet, auf einem Irrtum beruht. Diese Welt, in der wir leben, ist etwas sehr reales, sie existiert nicht blos in unserem Bewußtsein, sondern thatsächlich außerhalb desselben. Sie ist für uns allein real so wie wir sie erkennen, d. h. so wie sie die Wissenschaft uns erkennen lehrt, und es ist absolut gleichgiltig, wie sie etwa ein Gorilla ansieht oder ein Eichenbaum

empfindet. Relativ ist alles, eine absolute Erkenntnis giebt es nicht, sondern nur eine beständig fortschreitende, und wir können nicht mit dem rechnen, was außerhalb der Grenzen unserer Wahrnehmungsfähigkeit ist, denn dies erscheint für uns durchaus gleichgiltig. Diese Welt ist thatsächlich für uns etwas Wirkliches und das einzig Wirkliche, an das wir uns halten können, darüber kann uns keine Methaphysik und keine Offenbarung hinweghelfen. Wir müssen uns aber auch bescheiden zu wissen, daß die letzten Dinge, z. B. der Ursprung des Wasserstoffs oder die Umsetzung mechanischer Energie und Wirkung in geistige, oder der Ursprung der Bewegung, uns bei unseren beschränkten Sinnesfähigkeiten vielleicht für ewig werden unbekannt bleiben. Unsere Erkenntnis wird vermutlich nie weiter gehen als bis zu einer genauen Feststellung und Differenzierung aller mechanischen und geistigen Gleichzeitigkeitserscheinungen und -vorgänge auf allen Gebieten und der Gesetze ihrer gemeinsamen Verwandlungen und Uebergänge. Alle Geschehnisse in der Welt beruhen auf unumstößlichen, zum Teil sehr brutalen Gesetzen, welche in ganz gleicher Weise und in ganz gleichem Umfange sowohl in der mechanischen wie in der geistigen Welt, in der individuellen wie in der sozialen gelten, in jeder Ausstrahlungsrichtung des kosmischen und irdischen, unorganischen und organischen Lebens. Natürlich sind diese Naturgesetze nicht das höchste existierende Ordnungsprinzip, ein höheres mag noch hinter ihnen stecken, das wir indessen nicht zu erforschen und zu erkennen vermögen. Für uns sind die Naturgesetze die höchsten Erkenntnisformen, unter denen wir das Dasein anschauen, und unser vorzüglichstes Bestreben muß sein, sie selbst auf immer wenigere höhere, umfassendere, einfachere zurückzuführen. In der realen Welt kreuzen sich diese Naturgesetze fortwährend, ein wechselvolles, reizendes Spiel

entsteht, sie werden durch den Widerstand der Materie weniger oder mehr verhindert, sich in voller Reinheit zu entfalten, sie brechen sich aneinander, Lichtstrahlen gleich, polarisieren, und die ganze Wunderwelt der individuellen Verschiedenheiten, die Scheinwirkungen des Zufalls entstehen und vergehen, Trägheit und Bewegung ringen in tausenderlei Gestalt miteinander, indes die Formen des Daseins unbekümmert und unaufgehalten zu immer höherer organischer Fortentwicklung aufschweben.

Wir müssen daher praktisch, moralisch und künstlerisch diese Welt nehmen, wie sie ist. Wir haben kein Recht zu einem absoluten Werturteil über sie, Pessimismus und Optimismus als Kritik der bestehenden Weltordnung, Willensverewigung und Theodicen gehören einer überwundenen Epoche der menschlichen Geistesentwicklung an. Wie die Welt ist, so ist sie notwendig, sie kann nur sein, wie sie ist, oder sie könnte garnicht sein, auch der kleinste Zug, das unbedeutendste Geschehnis sind die Wirkungen unentrinnbarer Naturgesetze, denen wir uns beugen müssen, wenn sie uns nicht zertrümmern sollen. Weltschmerz und Weltfreude sind überwunden, und das reine, klare Eindringen in den Zusammenhang der Dinge, das Verständnis der Natur tritt an ihre Stelle. Wir spüren der Werkstatt der Natur bis in ihre tiefsten Geheimnisse, wir versuchen jenes so verworrene bunte Walten desselben in seiner ganzen ungeheuren Einfachheit zu begreifen. Wir beten die Natur nicht an, so wenig wie wir sie fürchten, wir lieben sie einfach, indem wir sie verstehen. Wir lieben das Rollen des Donners und das Säuseln des Westwinds, wir lieben sie, wo sie zeugt und wo sie tötet, wo sie uns beglückt und wo sie uns vernichtet. Wir lieben sie umsomehr, je besser wir sie verstehen. Wir wissen, daß Sonne

Mond und Sterne nicht um unserer Person willen da sind, sondern daß sie ganz einfach aus innerer natürlicher Notwendigkeit da sind. Wir blicken stets von der einzelnen losgelösten Naturerscheinung empor zum Ganzen, zu dem Gesetze, das ihr Dasein schafft und erhält, und preisen und verehren sie, indem wir es verehren. Wir huldigen ihr, indem wir uns ihre Werke in ihren Einzelformen, in ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen, in ihrer Bedeutung für das Ganze so genau als möglich in unserer Seele reproduzieren. Dann fühlen wir uns einig mit dem Weltganzen, sind uns unserer Bedeutung als natürlich notwendige Wesen, als integrierende Teile des Ganzen bewußt. Unser Schaffen ist Huldigung der Natur. Wir sind glücklich, wenn uns Gestalten gelingen, die den Stempel realer, natürlicher, innerer Notwendigkeit zur Schau tragen, die das Gesetz der Natur verkörpern, weil sie so sein müssen, wie sie sind. Das Kranke, Schwache, Ungenügende — nach unsren menschlichen Begriffen sogenannt — ist für uns nichts Häßliches, Widriges, Unberechtigtes: nein, es ist einfach etwas natürlich Notwendiges, das eigenartige Erzeugnis seltsamer Kreuzungen der Naturgesetze, und wir bemühen uns seine Entstehung zu begreifen, darzulegen, indem wir diese Kreuzungserscheinungen aufdecken.

Wir wissen und fühlen so gut wie jeder Andere, daß jene Notwendigkeit oft eine harte ist, daß wir unter jenen seltsamen Kreuzungen seelisch und physisch oft arg zu leiden haben, als Einzelwesen, wie als Gattung. Aber wir wollen diesen Mängeln, Schwächen, Mißgeschicken des wirklichen Lebens nicht entgehen durch eine feige Flucht in eine erträumte, bessere und schönere Welt, denn niemals werden uns Erzeugnisse des Wunsches und der Einbildungskraft Ersatz bieten für wirklich empfundene, von wirklichen Zuständen verursachte seelische Unlustempfindungen. Und noch

weniger wirkliche Seelenbesserung können wir uns versprechen, wenn wir diese erträumte Scheinwelt gar als etwas wirkliches, aber erst nach dem Tode zu erlangendes betrachten. Wir wollen die Möglichkeit des Bestehens einer solchen Welt keineswegs in Abrede stellen, eben so wenig, wie die eines höchsten und einigen Prinzips aller Dinge, wir läugnen schlechthin weder Gott noch das ewige Leben. Wir behaupten nur, daß wir Menschen von der wirklichen Existenz dieser beiden Forderungen niemals auch nur die mindeste Gewißheit erlangen werden, und wir sind nicht dreist genug unsern Wunsch als eine feste Thatsache aufzufassen und mit dem Flitterkram unbewiesener und unbeweisbarer angeblicher göttlicher Enthüllungen auszuputzen. Wir sind vielmehr der Ansicht, daß wir nur das Recht haben, uns an jene Thatsachen zu halten, welche auf bewiesenen Erfahrungen und Gesetzen beruhen und deren fortwährende Prüfung durch fortwährende Beobachtung und unser Denken gesichert ist. Nur solche Thatsachen können wir als Grundlage unserer Weltanschauung verwenden. Wir halten uns nicht für berechtigt, durch Vorspiegelung einer selbst als unwirklich zugegebenen Scheinwelt oder durch Erweckung ungewisser und nie gewiß werden könnender Hoffnungen auf höhere Lustempfindungen und herrlichere Daseinsbedingungen in einem Leben, in das einzugehen wir erst gestorben sein müssen, eine wenn auch noch so kleine thatsächliche Aufbesserung der bestehenden uns als Menschen, als Einzelgattung oder Einzelwesen kränkenden Weltzustände zu verhindern oder zu verzögern. Wir glauben vielmehr an eine beständige organische Fortentwicklung aller Formen des natürlichen Daseins und der menschlichen Kultur, im Rahmen der ewigen Naturgesetze, an die Möglichkeit einer Beseitigung der störenden Hemmungen, welche die Kreuzungswirkung einzelner Naturgesetze

auf die Materie, die Dinge, die seelischen Bedingungen hervorruft. Wir legen jedem Menschen und jedem Zweige der menschlichen Thätigkeit das als höchste Pflicht auf, an der Herbeiführung und Beschleunigung dieser Fortentwicklung durch allmähliche Umgestaltung der materiellen und seelischen Daseinsbedingungen mitzuarbeiten. Wir nehmen von dieser Pflicht auch die Kunst nicht aus, sondern verlangen von ihr thätige Mitwirkung an dieser Arbeit durch plastische Darstellung der die organische Entwicklung der Daseinsformen fördernden und hemmenden Bedingungen und Verhältnisse, auf Grund eingehendsten Studiums, und der menschlichen Bestrebungen nach dieser Richtung und ihrer Bedeutung für das Ziel, in Gegenwart und Geschichte.

Diese Anschauung nun, gleich weit entfernt von düsterer Verzweiflung wie ausschweifender Hoffnung, diese Anschauung, welche nur zwei Forderungen kennt: Wissen und zielbewußte Arbeit, nur eine Gottheit: die Natur, nur ein Ideal: die Wahrheit, sie dürfen wir als die Weltanschauung der Zukunft, als die realistische bezeichnen, und auf ihr beruht, in ihr wurzelt vollkommen die realistische Kunst. Zweifel und Gleichgiltigkeit, aber keineswegs Unglauben gegenüber dem Prinzip des Göttlichen, Liebe zu jedem einzelnen Erzeugnis der Natur, Ehrfurcht vor ihren Gesetzen, rege Erforschung ihres wechselvollen Gestaltens, volle Anerkennung und Verehrung eines Letzten, Unerforschlichen, glühende Hingebung für die Entwicklung des Menschengeschlechts und der Kultur, inniges Gefühl der Gemeinschaft mit der ganzen Natur, und der Menschheit im besonderen, mitleidvolles, abneigungsfreies Interesse für alles Duldende, schuld der Natur selbst Leidende, unermüdliche Versuche zur Abhilfe, unerschütterliches Vertrauen in die Zukunft der Mensch-

heit: das sind die Gefühle des realistischen Künstlers, das die Empfindungen, welche das realistische Kunstwerk beim Beschauenden auslöst. Kein hochmütiges, verachtungsvolles Abwenden von der wirklichen Welt, keine Trauer um das was hinter uns liegt, kein Verzweifeln an der Gegenwart und Zukunft, keine feige Flucht in die Seifenblasenländer des Traumes und der Romantik, wie die Kunst des Idealismus verlangt, die ihren stärksten und kennzeichnendsten Ausdruck in Schillers Gedichten „Das Ideal und das Leben“ und „Die Götter Griechenlands“ findet. Nein, festes Ergreifen und Darstellen der Wirklichkeit, in ihrer Wiedergabe plastische Verkörperung des Ewigen in der vorübergehenden Erscheinung, des unwandelbaren Naturgesetzes und der Kreuzungen desselben, künstlerische Durchbildung des scheinbar Anomalen, Krankhaften, Seltsamen durch bedeutsames Erscheinenlassen jener unabänderlichen, diese Zustände bewirkenden Naturgesetze und ihrer Kreuzungen. Eine solche zielbewußt handelnde Kunst steht erst am Anfange ihrer Entwicklung, ihre herrlichsten Früchte gehören noch der Zukunft an, und selbst Shakespeare und Goethe können uns erst als Führer zu ihr gelten. Jedenfalls aber steht uns Realisten ein Götz als Merkstein auf dieser neuen Straße höher als eine in sich selbst und in ihrer Zeit unwahre Iphigenie, wie Kabale und Liebe uns höher steht als die Jungfrau von Orleans.

Der Realismus in der Kunst ist die notwendigste Frucht jenes evolutionistischen Optimismus, der die neue Weltanschauung bezeichnet. Er war eine That des Mitleids mit dem deutschen Volke, eine Erlösung aus den jahrhundertelangen drückenden Banden eines feigen und lügenhaften Pessimismus, der niemals eine höhere Kultur, eine geistige, sittliche und künstlerische Erhebung der Menschheit bewirken konnte. Der Realismus steht nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch-

menschlich um tausend Stufen höher als der Idealismus, der nur eine Kunst für Müßiggänger, das heißt für die Reichen erzeugen konnte, dessen Werke nur Mißvergnügen und Enttäuschung, Abwendung von der Wirklichkeit hervorrufen konnten. Und beruhte nicht ein großer Teil der bisherigen Aesthetik auf dem Unvermögen der Philosophen logisch zu denken? Hätte nicht Leibnizens prästabilierte Harmonie, Hegels „Alles was ist, ist vernünftig“, das heißt sein System der Offenbarung der absoluten Vernunft in Natur und Idee, logisch fortgebildet zum absoluten Naturalismus führen müssen? Höchstens dem Idealismus der Schopenhauerschen Aesthetik kann man innere Folgerichtigkeit nicht absprechen.

Aber bis zu dieser leicht aus Hegel zu beweisenden rücksichtslosen Rechtfertigung des Naturalismus geht nicht einmal die realistische Weltanschauung. Sie billigt nicht die bloße Darstellung jeder individuellen seltsamen Erscheinung, nur weil sie der Wirklichkeit entspricht. Nicht die ersten Formen des einfachen Daseins sind die künstlerische Wirklichkeit: das Ideal des Realismus ist die Darstellung der natürlichen Gesetze in dem reinen, durch Geistesstörungen ungetrübten Ausdruck der Lebensverkörperung, denn jene sind die reine, auf ihre letzte Form erkennbare Wahrheit, und der Realismus ist die Wiedergabe der Wahrheit in der Wirklichkeit, die plastische Darstellung der befremdenden Wirklichkeit als höherer Wahrheit. Die von ihrem Gesetz losgelöste einzelne Wirklichkeitserscheinung getreu wiedergegeben, kann Studie oder Skizze sein, niemals aber künstlerische Wirkung üben. Die Kunst des Realismus ist Zufall und Dauer, Form und Inhalt, Einzelwesen und Gesetz, sie ist jenes Leben in der Ewigkeit, welches keine andere Erdenmacht gewährleisten kann, sie ist der reinste, höchste, fesselndste und dauerndste Ausdruck der neuen

Botschaft, der Religion der Zukunft, sie ist die Darstellung der höchsten, erkennbaren Erscheinungsform des Göttlichen in der Natur. Der Realismus ist keine künstlerische Richtung, sondern eine Weltanschauung, seine Anhänger bilden keine Schule, sondern eine Kirche.

3. Zur Psychologie des Genies.

Zur Psychologie des Genies.

Zur Psychologie des Genies.

Ein Rätsel ist der Mensch. Ein Rätsel sich selbst, größer als alle kosmischen und metaphysischen — schon für die Alten war er das Rätsel an sich, das Person gewordene Rätsel, wie es die Oedipus-Sage so schön darstellt. Und sind wir mit allen Hilfsmitteln der modernen Wissenschaft, mit aller tele- und mikroskopischen Technik der Lösung um ein Erwähnenswertes näher gekommen? Das Rätsel in seiner höheren Potenz aber, mit noch unendlich gesteigerter Schwierigkeit der Lösung, ist das Genie — denn es ist der Mensch in seiner zweiten Potenz, in seiner Vollendung, auf der höchsten Stufe der Entwicklung, welche der Gattung möglich ist. Darum nimmt sich auch alles, was bisher über das Wesen, die Thätigkeit, die Bildung des Genies geschrieben wurde, so unendlich dürftig aus, darum fördert es unsere wissenschaftliche Erkenntnis des Genies so wenig. Noch kürzlich hat ein Herr Hermann Türck eine eigene Schrift über den Gegenstand herausgegeben — allein man wird in ihr vergeblich etwas anderes suchen als unklare, oft unverständliche Phrasen.

Und doch muß die Bedeutung des Gegenstandes immer wieder zu neuer Untersuchung und Behandlung reizen. Denn welcher Stoff könnte unsere größere Teilnahme erregen, als das Wesen des höchsten orga-

nischen Gattungstyps, der schon unseren Altvorderen als eine so merkwürdige Erscheinung vorgekommen, daß sie in ihrer naiven Weise in ihm ein Ebenbild des höchsten aller Wesen sahen, das sie sich zu denken vermochten? Welche Aufschlüsse über den Menschen, sein Werden, seine Weltstellung überhaupt dürfen wir von einer erschöpfenden Lösung dieses Rätsels erwarten! Wahrlich, wem sie gelänge — wäre der nicht selbst als das erste aller Genies zu preisen? Was die Menschheit bisher förderte, auf eine höhere Stufe der äußeren und inneren Entwicklung hob, ihre Erkenntnis vermehrte, die Wirkung der Arbeit erhöhte, ihr unvergängliche Freude bereitete, ist stets das Werk eines Genies gewesen, und will man eine praktische Erklärung dieses Wortes, die ein unfehlbares Maß für die Bedeutung jedes Menschen und der Leistung seines Lebens gewährt, so wähle man das eine Wort: „Kulturförderer". Es scheint nur natürlich, daß sich aus diesem gewaltigen Werte des Genies für die Menschheit durch einen naheliegenden Trugschluß leicht die Anschauung bilden konnte, die ganze Welt, die ganze Menschheit sei auch nur um der wenigen Genies willen da, und die Menschen für ihre Zwecke beliebig als Material zu gebrauchen, sei das Recht der Genies. Findet man doch dieses Sophisma noch bei einem sonst so vorurteilslosen und klaren Denker wie Nietzsche: ein Beweis, wie tief im Laufe der Jahrtausende das Zweckbewußtsein sich in den menschlichen Geist eingewurzelt hat. Es scheint, als könne eine wahrhaft moderne, das heißt naturgemäße Kultur erst beginnen nach gänzlicher Ausrottung einer Reihe veralteter, morscher Grundbegriffe, so dem des Absoluten, des Apriorischen, des Teleologischen, kurz des ganzen Rüstzeuges der alten Metaphysik.

Wie indessen die Sache heute liegt, scheint es, als sei eine so geistig freie, vorurteilslose Zeit und

Kultur von der Menschheit noch eben so fern, wie die befriedigende Erkenntnis vom Wesen des Genies. Wie viel uns noch zu erforschen übrig bleibt, werden wir am besten erkennen, wenn wir kurz zusammenstellen, was wir heute Sicheres und Festes über diesen Gegenstand wissen. Allzuviel ist es nicht. Wem geben wir den Ehrentitel Genie? Was wir von diesem verlangen, ist vor allem das Selbstschöpferische. Darin vor allem soll es ein Ebenbild Gottes sein. Wie die Natur soll es einen Teil der unwandelbaren, starren Materie zu neuen, eigenartigen Formen umgestalten und ihnen eigenes Leben einhauchen. Es soll auf dem Gebiet seiner Thätigkeit neue Gattungen erzeugen oder die vorhandenen auf die höchste Stufe der Entwicklung bringen, und diese Entwicklung der einen Gattung soll die Fortentwicklung der gesamten Kultur nach sich ziehen. Das Wirken jedes Genies bedeutet einen Entwicklungsabschnitt auf irgend einem Gebiet, auf mehreren in der Geschichte der Menschheit. Cäsar, Napoleon, Friedrich, förderten die Gesamtkultur von den Feldern der Strategie, der Gesetzgebung aus, Humboldt, Darwin von der Wissenschaft, Shakespeare, Goethe von der Dichtung, Gutenberg, Edison von der Technik, Rafael, Michelangelo von der bildenden Kunst. Das Genie ist der Treppenabsatz an dem Babelturm der menschlichen Kultur.

Nun sind aber Technik, Wissenschaft, Kunst, kurz alle Zweige der menschlichen Kultur in ihrem Wesen nichts einander Fremdes, sondern nur die verschiedenen möglichen Ausstrahlungen des einheitlichen Menschengeistes, die verschiedenen Methoden, nach denen unser Selbsterhaltungs- und unser Thätigkeits-(Funktions-) trieb sich der Materie umgestaltend bemächtigt. Alle Fächer sind daher, so wenig Berührungspunkte manche mit einander zu haben scheinen, auf das engste unter einander verwandt und verbunden. Daher die sonst

unerklärliche Thatsache des gemeinsamen Fortschrittes, Stillstandes, Rückschritts Aller, daher die anregenden umgestaltenden Wirkungen, welche eine außerordentliche Fortentwicklung eines Gebietes auf alle anderen ausübt, daher die Thatsache, daß alle Gesetze der einen Disziplin in den durch die Verschiedenheit der Stoffe gebotenen Umschaltungen in allen anderen gleiche Giltigkeit haben. Wir werden uns daher nicht wundern, wenn wir finden, daß das Wesen, die Entwicklungsbedingungen des Genies auf jedem Gebiet fast ganz die gleichen sind. Die Geschichte aller Zweige der menschlichen Thätigkeit lehrt, daß die Offenbarung sich auf zwei verschiedene Weisen kund thun kann. Bei den Einen tritt es deutlich und unverkennbar in seinem Sondergebiet bereits in frühester Jugend hervor und entwickelt sich zum Trotz der schwersten Hindernisse, die man ihm in den Weg legt. Man denke, wie schwer man es Schiller machte, ein Dichter zu werden, wie Bach als Kind ein Musiker wurde unter den furchtbarsten Kämpfen mit seiner ganzen, aus Musikern bestehenden Familie. Man denke an Goethe, an Ludwig Devrient. Andere tappen Jahrzehnte herum, bis sie das Feld finden, auf dem sich ihre Stärke entfalten kann, ein heller Zufall entscheidet oft über sie, und mit märchenhafter Geschwindigkeit entfalten sie dann in kürzester Zeit die herrlichsten Geistesblüten. So Cromwell, so Rousseau. Auch auf seinem eigenen Gebiete fängt das Genie zag und schüchtern an, es lehnt sich fast krampfhaft an alte, fremde Muster an; erst allmälig befreit es sich von ihnen, entwickelt sich immer eigenartiger, selbstbewußter, und stürmt um so kühner und rücksichtsloser vorwärts, alle früheren Vorbilder zurückwerfend, je reifer, je älter es wird. Man erinnere sich der Jugendepen Shakespeares, der ersten Kompositionen Beethovens, der umbrischen Periode Raphaels. In sehr schönen Analysen und

Zergliederungen hat Karl Bleibtreu die verblüffende Aehnlichkeit der inneren Seelenvorgänge bei der schaffenden Thätigkeit von Feldherren und Dichtern nachgewiesen, die gemeinsamen kombinatorischen Geistesbethätigungen Beider in ihrer beruflichen Arbeit. Und die Thätigkeit des großen Historikers, des genialen konstruierenden Ingenieurs ist eine ganz analoge. Die enge Verwandtschaft aller dieser Thätigkeiten untereinander erscheint damit nachgewiesen. Man darf aus diesen Thatsachen den begründeten Schluß ziehen, daß Genie nicht, wie man früher annahm, eine besondere Eigenschaft des Geistes oder des Geistträgers, das ist des Gehirns, ist, sondern nur ein dauernder Zustand desselben, eine höchste Form seiner Organisation, die höchste Entwicklung, Gesundheit und Stärke einiger oder aller Gehirncentren. Je größer und wunderbarer diese Stärke, diese Organisation ist, je mehr Gehirncentren höchstentwickelt sind, desto umfassender ist das Genie.

Das Genie strebt nicht nach Befestigung und Beschränkung auf einem Sondergebiet, sondern möglichst nach Universalität. Die universellsten Geister, welche die Geschichte kennt, sind Leonardo da Vinci und Michelangelo, beide gleich vollendet als Maler, Bildhauer, Architekten, Dichter, Zivil- und Militär-Ingenieure, Politiker, Volkswirte, Naturforscher, Archäologen, beide in gleicher Weise fast alle Zweige ihrer Thätigkeit auf neue, ungeahnte Entwicklungsstufen hebend. Wir dürfen sie daher wohl als die größten aller Genies, als die höchsten Entwicklungstypen der menschlichen Gattung betrachten. Unweit von ihnen stehen dann Cäsar, Friedrich, Napoleon, Goethe. Alle Formen der Lebensthätigkeit erscheinen bei dem Genie hoch über das Durchschnittsmaß gesteigert: nicht nur der Umfang des Thätigkeitsgebiets, nicht nur die Fähigkeit der eigenen Entwicklung —

nein, auch die Menge der Arbeitsleistung selbst ist unendlich größer. Man bedenke, wie viel ein Raphael, ein Mozart, ein Byron in ihren wenigen Jahren schufen, und welch' unendliche Menge von Vorarbeiten, sie zu jedem größeren Werk betrieben. Welche Fülle von Studien und Beobachtungen machte Goethe neben seinen poetischen Arbeiten! Shakespeare schrieb in 25 Jahren 36 Stücke und dichtete fast jedes einzelne zwei-, drei-, ja viermal um. Für das Genie hat der Tag 25 Stunden, es besitzt vier Hände und vier Augen. Napoleon drückte sich nicht wissenschaftlich aus, als er sagte „das Genie ist der Fleiß" — aber der Sinn der Worte ist unbestreitbar — ein Genie ohne Fleiß ist nicht denkbar. Und so fleißig es ist, so gewissenhaft, so peinlich, so nüchtern bei der Arbeit, so unerbittlich gegen sich selbst.

Nach dem, was wir über die Entwicklung großer Genies wissen, scheinen die äußeren Bedingungen für ihr Entstehen nicht allzu wesentlich zu sein. Wir wissen nicht einmal, ob das Genie, ganz allgemein als Geistes-Konstitution aufgefaßt, den Bedingungen der Erblichkeit unterliegt, geschweige, daß wir dies von der besonderen Begabung für ein bestimmtes Fach sagen könnten. Beweise dagegen sind ebenso zahlreich wie dafür. Eine gewisse Höhe des geistigen Vermögens bei beiden Eltern oder einem Teil scheint der Entstehung des Genies sehr förderlich zu sein, doch eine sehr bedeutende eher schädlich: die Kinder eines Genies selbst, wenn sie im Sonderberuf des Erzeugers fortarbeiten, zeigen eher die Merkmale geistigen Verfalles. Auch an Klima, Land, Race und Jahreszeit scheint das Genie nicht gebunden: die Tabellen, welche Lombroso („Genie und Wahnsinn") angiebt, um das Gegenteil zu beweisen, sind teils falsch, teils unvollständig und völlig nichtssagend. Ein großer Teil der genialsten Geister entstammt den unteren, ärmeren

Klassen; demnach scheint auch das soziale Milieu nicht sonderlich in diesem Punkte einzuwirken — keinesfalls verhindert der Kampf um's Dasein die Entstehung von Genies. Ganz anders aber liegt die Frage der Einwirkung der natürlichen und sozialen Bedingungen auf die geistige Entwicklung dieses Genies. Hier werden die von Natur besonders begünstigten Länder, die gesellschaftlich von Hause aus günstiger gestellten Individuen von vornherein ein ungeheures Uebergewicht haben. Man denke an die rasche Entfaltung eines Raphael, eines Byron und Goethe. Klima, Lebensstellung der Eltern, erste Eindrücke, die Möglichkeit vielseitiger oder einseitig-gründlichster Bildung, klug angepaßte Erziehung beeinflussen das Auge, die Welt so oder so zu betrachten, wirken bestimmend mit auf die Wahl der Thätigkeit. In mustergiltiger Weise hat Taine die Entwicklung der künstlerischen Eigenart der großen vlämischen, niederländischen, venetianischen und florentiner Maler aus den Lebensverhältnissen ihrer Jugend, ihrer Länder erklärt. Wie viel von der Eigenart Goethe's und Schiller's liegt in den Verhältnissen begründet, unter denen sie aufwuchsen. Der Eine vom sicheren Strande aus mit scharfem Glase das wilde Treiben auf dem Meere beobachtend, froh, nicht gezwungen zu sein, selbst mit den Wellen zu ringen — der Andere sich aus der drückenden Enge seiner persönlichen Wirklichkeit in einen idealen Traumrausch voll Freude und Erhabenheit versetzend! Ohne Zweifel liegt auch auf diesem Gebiet noch eine Fülle von Problemen. Die Söhne von Mathematikern werden Baumeister, Musiker — der Sinn für bildende Kunst ist häufig mit dem poetischen verbunden. Dagegen scheinen sich Musik und Poesie nur selten zu vereinigen (in einer Person schöpferisch wie bei Wagner fast nie): es ist bekannt, daß unsere größten Rhythmiker wie Platen, Heine,

Scheffel die Musik nicht mochten. Sonderlich viel verstand auch Goethe nicht von ihr. Nur romantische Dichternaturen fühlen sich zu ihr hingezogen! Grabbe, Körner, E. T. A. Hoffmann.

Kennzeichnend für das Genie ist die spielende Fähigkeit der Vorstellungsverknüpfung. Das Genie ist auf der einen Seite stark sinnlich, es faßt die äußeren Eindrücke leichter, schneller und fester auf, verwandelt sie rascher in Vorstellungen als andere Menschen, seine Sinne, deren Nerven und die entsprechenden Gehirncentren arbeiten rascher, seine Vorstellungskapazität ist größer, es kann auch zu gleicher Zeit eine größere Zahl Vorstellungen beherbergen. Seine Sinne, Nerven und Sinnescentren (oder wenigstens einige) sind feiner und stärker. Daher ist das Genie natürlich auch sinnlich in dem besonderen Sinne, den wir mit diesem Wort verbinden, seine rasch arbeitenden Organe verlangen nach immer neuen Reizen, immer neuer Thätigkeit, denn die Physiologie lehrt uns, daß die Funktion das Bedürfnis des Organs ist. Die leichtere, spielende Art der Auffassung des äußeren Lebens, die der Philister dem Genie so oft vorwirft, ist daher das natürliche Ergebnis seiner höheren Sinnesorganisation. Wie das Genie schneller und schärfer sieht, hört, fühlt, so verbindet es auch die im Gehirn aufgespeicherten Vorstellungen schneller als andere Menschen zu Bilder- und Empfindungsreihen, es findet für jede Vorstellung schneller die natürlich zu ihr passende, für jede neu ins Gehirn eintretende die schon darin ruhende verwandte. Wird vom Willen nun eine Gruppe solcher Vorstellungen gewünscht, so findet er auf der Stelle die für den besonderen Zweck passenden. Seine Association, seine Fantasie, seine Erinnerung, seine Kombination — und wie all' die Formen der die Einzelvorstellungen verbindenden zentralen Geistesthätigkeit heißen, sind stärker,

rascher, genauer als bei dem gewöhnlichen Menschen. Je häufiger bei diesem eine solche Verbindung zweier bestimmten Vorstellungen oder überhaupt Geistesakte oder Verbindungen zwischen Geistes- und Muskelthätigkeit vorgenommen wird, desto schneller und genauer geht sie von statten — man nennt dies das Gesetz der Uebung. Das Genie braucht eine bedeutend geringere Anzahl Wiederholungen; die Gedankenverknüpfung, die Umsetzung einer Willensvorstellung in mechanische Ausführung geschieht bei ihm blitzartig und mit vollkommener Präzision — man sagt daher, es bewältige die Schwierigkeiten seines Berufs spielend. Aus den ersten Tönen einer Sinfonie entsteht dem hörenden Genie sofort das ganze Bild des Werkes, sofern es ihm bereits bekannt ist, und fliegt wie durch einen rein reflektorischen Akt durch sein Gehirn, oder es knüpft wie unwillkürlich sofort eine eigene Entwicklung, Durchführung, Veränderung daran. So entsteht der kritische Blick des Genies, daß bei jeder fremden Leistung sofort das Bild der eigenen etwaigen Behandlung des gleichen Stoffes sieht: der kritische Blick des Genies ist nicht analytisch wie bei anderen Menschen, sondern synthetisch, nicht zergliedernd, sondern umbauend. Das Genie beherrscht leicht und schnell teils aus Erfahrung, teils aus eigener Ueberlegung die Summe der herkömmlichen, herrschenden Verbindungen von Vorstellungen zu Anschauungen und Urteilen, es sucht daher mit dem Eintritt in seine zweite Entwicklungsperiode — z. B. Shakespeare nach den Epen, Wagner nach „Rienzi“ — nach neuen, noch nicht dagewesenen Verbindungen, die es mit Hilfe seiner stärkeren Kombinationsfähigkeit rasch findet, und wird so zum geistigen Bahnbrecher, führt seine Kunst, seine Wissenschaft auf eine neue, höhere Stufe der Entwicklung.

Uebung und natürliche Stärke erhöhen die Kraft seines Urteils weit über das gemeine Maß. Das

Genie denkt stets streng kausal, weiß bei zwei Vorgängen stets den inneren Zusammenhang zu finden, Ursache und Wirkung, oder den anderweitigen Sitz, beziehungsweise das Fehlen. So gelingt es ihm schneller als dem gewöhnlichen Menschen, das Wesen jedes Dinges zu erkennen (soweit dies im menschlichen Vermögen liegt). Mit scharfem Blick hebt es sich aus der verwirrenden Fülle der Einzelthatsachen sogleich das Wesentliche heraus, das, was für seine Sache von Wichtigkeit ist, und schiebt den verwirrenden Wust des Gleichgiltigen zurück. Es ergründet das einwohnende Gesetz jedes Dinges, jedes Menschen, die Bedingungen seiner Existenz, seiner Beschaffenheit und berechnet darnach im Augenblick seine Operationen. Der geniale Feldherr siegt durch seine Psychologie, Hannibal, Napoleon — der gestaltende Dichter belehrt den Historiker, den Sociologen, den Arzt: Shakespeare, Zola. Der kleinsten Einzelheit sieht das Genie sofort an, ob sie für sein Gebiet wesentlich ist oder nicht. Daher erweist sich das Genie so oft als Prophet — man denke an Savonarola — weil es aus den realen Bedingungen und ihren Gesetzen die natürliche und notwendige Entwicklung herausliest und schon vollendet sieht. Diese Erkenntnis des Wesens, des Gesetzes jedes Dinges ist in Wahrheit der wesentlichste Punkt in der Psychologie des Genies, aus ihr fließen alle seine Erscheinungen. Sie erklärt die ungeheuere Arbeitsleistung, deren das Genie fähig ist, dieses rastlose Schaffen des Vollendeten, wie Ranke, Goethe, Calderon, Raphael es geübt. Der gewöhnliche Mensch klebt immer nur an der einzelnen Thatsache, der einzelnen Erfahrung und versteht höchstens diese geschickt miteinander zu verbinden; das Genie beherrscht die Summe der Details, weil es alle das Ganze regelnden Gesetze erkannt hat und weiß. Jener schafft musivisch, dieser alfresco. Aus diesem Zuge nach dem

Wesentlichen ergiebt sich jene Vernachlässigung der unbedeutenden Aeußerlichkeiten, Kleidung, Erscheinung, gesellschaftliche Form, welche den Philister an dem Genie mit soviel Entsetzen zu erfüllen pflegt, der in den konventionellen Nichtigkeiten das ganze Leben zu sehen glaubt. Man denke an die Erscheinung, das Auftreten eines Hannibal, Napoleon, Friedrich, Schiller, Beethoven*). Die Verzweiflung des Pedanten ist die höchste Ordnung des Genies. Daher die Gleichgiltigkeit der letzteren gegen die Kleinlichkeiten der häuslichen Wirtschaft, gegen alles, was mit pfennigfuchsender Rechnerei zusammenhängt. Das Genie will eben alle seine Zeit und geistige Kraft sparen für seine besonderen großen Zwecke und Absichten, für die Durchführung seiner neuen Kombinationen, für seine Sache. Nur für diese — nicht etwa für die eigene Person — lebt und atmet das Genie, ihr opfert es jede Sekunde, jedes Atom Kraft, und ganz von ihrer Güte, ihrer Wahrheit erfüllt — die Folge seines starken Willens — begreift es nicht, wie sich ihr jemand zu widersetzen vermag. Weh' dem, der es wagt! Es bietet alles auf, ihn zu zerschmettern. Mit Freuden setzt es sein Leben an seine Sache. Es verwest sich völlig mit ihr, sie ist ihm das Höchste und Heiligste, und es steht nicht an, es laut zu verkünden. Nichts ist falscher, als die oft gehörte Behauptung, das Genie sei bescheiden. Shakespeare, Napoleon, Byron, Goethe, Beethoven, Wagner, Michelangelo, Schopenhauer, Luther waren das Gegenteil und haben

*) Dies ist die wahre Ursache der sogenannten „genialen Liederlichkeit" der Dichter, und nicht das angebliche Schweben in den Wolken, in blauen Idealen über der wirklichen Erde. Darum heiraten Genies so gern unbedeutende Frauen, wenn sie nur gute Wirtschafterinnen sind: diese müssen allen häuslichen Kleinkram selbst besorgen und sie ganz ihren eigenen Absichten überlassen.

keine Gelegenheit versäumt, ihr Werk bis an die Sterne zu erheben. Aber das ist eben der kennzeichnende Unterschied zwischen dem wahren und dem falschen Genie: jenes ist sachlich unbescheiden, zwingt seine Sache der Welt auf und tritt persönlich völlig hinter ihr zurück (wie es Bleibtreu vom Dichter der „Nibelungen" so schön geschildert hat), diesem ist es allein um seine Person zu thun und es drängt sie stets in den Vordergrund. Unendlich ist die Widerstandskraft des Genies, mit der es der Masse entgegentritt, die seine neuen Kombinationen und Ideen nicht begreift, zäh am Alten, Hergebrachten hängend. Man staunt über die Summe von Kraft, die oft ein einzelner, wie Luther, Michelangelo, Lassale findet, um seine Bewegung über das Trägheitsgesetz Herr werden zu lassen, das in der Masse waltet, über den passiven „Widerstand der stumpfen Welt", über die aktiven Gemeinheiten seiner persönlichen Gegner. Wahrlich, nur die stärkste Ausbildung der motorischen Centren, nur die höchste Gesundheit des Gehirns vermag jene Kämpfe auszuhalten, die mit seltener Ausnahme keinem neues bringenden Genie erspart bleiben, eine Gesundheit, wie sie Tizian, Goethe, Leonardo, Sophokles besessen.

Nichts ist daher falscher, der Wirklichkeit der Geschichte widersprechender, erkünstelter, als die bekannte Theorie Lombrosos vom Genie. Dieser Gelehrte hat sich bekanntlich bemüht, nachzuweisen, daß Genie und — Wahnsinn viele gemeinsame Züge aufweisen und daher miteinander verwandt wären, daß daher Genie nichts als ein krankhafter Zustand des Gehirns sei. Diese Anschauung ist ein atavistischer Nachklang jener alten, längst überwundenen Meinung, die in dem Genie einen „göttlichen Wahnsinn" sah. Man braucht nicht erst auseinanderzusetzen, daß dies, mit einer leise ironischen Aussprache des „göttlichen", nur der Phi-

listerstandpunkt der breiten Masse war, die unfähig und zu denkfaul war, die neuen Kombinationen des Genies zu begreifen. Kann man, wie Lombroso, ein ganzer Gelehrter sein und dabei gegen die einfachsten Regeln der Logik sündigen? Denn er stellt nichts anderes auf, als jene Gleichung, deren Fehlerhaftigkeit jedem Primaner gelehrt und eingehend bewiesen wird:

$$\begin{array}{c} A \backsim B \\ C \backsim B \\ \hline A = C \end{array}$$

Selbst wenn Wahnsinn und Genie einzelne ähnliche, ja gleiche Züge aufwiesen, brauchten sie darum noch nicht im mindesten mit einander verwandt zu sein. Worauf gründet Lombroso seine Anschauung von der Krankhaftigkeit des Genies? Daß die elenden Reimschmiedereien und Kritzeleien einiger Geisteskranker, die er anführt, einen generellen Vergleich mit den Leistungen Goethes oder Raphaels aushielten, wird wohl niemand behaupten! Wer wird bei jedem Handlungsdiener, der sich zu einem Maigedicht an seine Liebste aufschwingt, Symptome von Genie entdecken! Und noch weniger beweisen jene von ihm angeführten Fälle von Geisteserkrankungen hervorragender Künstler. Davon ganz abgesehen, daß Lombroso sehr frei mit den Thatsachen umspringt, daß er unter Anderen Gutzkow schlechtweg wahnsinnig nennt, unterscheidet er vor allem nicht zwischen ursprünglichem und erworbenem Wahnsinn. Für unseren Fall kann aber beides nicht streng genug auseinander gehalten werden. Genies, die den Wahnsinn als Erbteil mit auf die Welt bringen, dürfte es nicht viele geben. Wahnsinnig werden kann ein Genie aus mannigfachen Gründen. Das Genie ist außerordentlich reich an aufgespeicherten Vorstellungen. Nun ist die Aufnahmsfähigkeit des

menschlichen Gehirns aber eine beschränkte! man hat die Zahl der Vorstellungen, für welche das menschliche Hirn Platz hat, auf etwa 102,019,000 berechnet. Das Genie in seinem Forschungstriebe, in seiner Jagd nach immer neuen Eindrücken jeder Art kommt gar leicht in die Gefahr, sein Bewußtsein mit Vorstellungen zu überfüllen, und eine Ueberfüllung, welche längere Zeit währt, muß zuletzt mit Gehirnerkrankung enden. — Das Genie arbeitet unendlich mehr, als der gemeine Mensch, es kann das, weil sein wirkender Organismus stärker, gesünder ist, aber auch die stärkste Maschine hat einen Höhepunkt der Leistung, und jeder Versuch, ihn zu überschreiten, straft sich mit schrecklicher Explosion. Das Genie hält viel aus — aber es ist zuletzt auch nur ein Mensch, und die eigene Stärke des Willens kann die Thätigkeit des ganzen Apparates zugrunde richten. (So endete z. B. Rob. Schumann). Es ist äußeren Einflüssen und Leiden so gut ausgesetzt wie jeder andere Mensch, und körperliche Erschütterungen können es in die Arme des Wahnsinns führen. Man weiß, daß Lenau sein schreckliches Schicksal einer mörderischen Gewohnheit verdankte, die nicht das mindeste mit seinem Genie, seinem Künstlertum zu thun hatte, sondern die Folge häßlicher Jugendgewohnheiten und Verführungen war. Die gewaltige Arbeitslust, die übermenschliche Arbeitsleistung gewöhnt das Genie an Reizungs- und Stärkungsmittel, wie Alkohol oder Morphin, an deren Verderblichkeit es nicht glaubt, eben weil es sich kräftig und gesund fühlt — so lange bis es zu spät ist. Ein Ludwig Devrient, ein Pitt tranken nicht aus Trunksucht, sondern um ihre schon enorme Arbeitskraft noch mehr zu steigern, oder im Uebermut ihres Kraftgefühls. Und wie viel Kraft, die es so gern zu positivem Schaffen verwenden möchte, muß es gezwungenerweise verschwenden, um den thörichten Wider-

stand der Gesellschaft, der plumpen Masse zu brechen, die sich dem Neuen widersetzt, nur weil sie es nicht versteht, um das in der Masse waltende Trägheitsgesetz zu überwinden! Wie viel künstlerisches Produkt ist uns so bei einem Michelangelo, Gutzkow, Wagner verloren gegangen! Wie wirkt solcher Widerstand, solcher Kampf auf Gemüt und Kraft des Genies! Wie treiben Nahrungssorgen, persönliche Angriffe, gehässige Kritik, Verfolgung es, das ganz in seiner Sache aufgeht, dem Zweifel an der Menschheit, an der Gottheit entgegen und gar oft dem Wahnsinn in die Arme! Wenn aber jemand eine Mauer niederreißt und durch einen herabfallenden Stein tötlich am Kopf verletzt wird — kann man dann sagen, daß er von Haus aus kopfleidend gewesen sei? Das aber ist die Logik Lombrosos! Nein, das Genie ist gerade die höchste Blüte der geistigen Gesundheit — und der bekannte Vergleich seiner Werke mit der Perle, die ein Krankheitsprodukt des Weichtieres ist, trifft garnicht zu.

Lombroso begeht eine grobe Verwechslung des wahren und des falschen Genies. Beide verhalten sich zueinander wie die echte Kastanie zur wilden. Es giebt ein Pseudogenie, das freilich meistens krankhaft ist und in diesem Zustande gewisse äußere Formen des echten Genies geschickt nachzuahmen und den seinen äußerlich ähnliche Werke hervorzubringen weiß. Aber diese Werke erweisen sich bei näherer Prüfung und ganz besonders vor dem Richterstuhl der Zeit, der Geschichte stets als innerlich faul, haltlos und lebensunfähig, genau so wie die Schöpfungen solcher, welche sich bemühen, die Manier großer Geister künstlich nachzuäffen oder gar zu übertreffen. Die Geschichte der Spätrenaissance, der Barocke, der Romantik, kurz jede Epoche des Verfalls, bietet dafür hundert Beispiele. Um auf den Spitzen der Dächer sicher spazieren

zu gehen, muß man entweder den sichersten Blick, die stärksten Nerven, die höchste Uebung im Gleichgewicht haben oder — mondsüchtig sein.

Bekanntlich ist im Leben eine Grenze sehr schwer festzustellen: die zwischen Genie und Talent. Und doch giebt es nichts Gegensätzlicheres als diese beiden Organisationen des Geistes. Das Genie ist das neue, die ungeahnte, noch nie dagewesene Kombination, die sich bei näherer Betrachtung doch als ganz einfach und natürlich erweist, weil sie stets aus dem Wesen der Dinge hervorgeht. Das Genie ist die höchste Form der Bewegung, das Talent die höchste Form der Beharrung, der Farbenschiller der Trägheit, die gefälligste Darstellung, Zusammenstellung, Ausschmükkung des Bestehenden, Herkömmlichen. Mit aller Kraft sträubt es sich gegen alle neuen Mischungen und Umformungen der Materie. Daher ist das Talent stets der erbittertste Feind des Genies. Mit einem Wort: das Talent ist stets konservativ, das Genie stets revolutionär.

4. Das Milieu.

Das Milieu.

Das Milieu ist ein echt moderner Begriff, etwa so wie jener der organischen Entwicklung, und beide sind für die Kennzeichnung des modernen Geistes von der hervorragendsten Bedeutung. Mit dem Worte modern, mit dem heutzutage viel Unfug getrieben wird — ganz besonders in Frankreich und Italien — meine ich natürlich nicht „von heute oder gestern," sondern ich verstehe unter „Moderne" jene große geistige, auf der induktiven Methode beruhende Bewegung, deren Beginn man ungefähr in das Jahr des Erscheinens von Bacos „Novum organon" setzen kann (1620), als des ersten plastischen und wissenschaftlichen Ausdrucks jenes großen Prinzips, dem wir die hauptsächlichsten Formen der gegenwärtigen Kultur verdanken. Es dürfte vielleicht nicht schwierig sein, das Prinzip des Milieu schon aus den Schriftstellern der Antike heraus- oder besser in sie hineinzulesen, etwa wie man die Vorahnung des Prinzips der Buchdruckerkunst aus Cicero, der Maschine aus Aristoteles, der organischen Entwicklung aus Heraklit, der Atomlehre aus Demokrit herausgelesen hat. Als den eigentlichen Vater jenes Begriffs, der für die Kunst und die Kulturgeschichte von Tag zu Tag wichtiger wird, muß man aber Montesquieu bezeichnen,

der ihm festen und klaren Ausdruck zuerst in den Untersuchungen über die Größe und den Verfall der Römer und im „Geist der Gesetze" gegeben. Er sprach zuerst unumwunden aus, daß die Wohlfahrt der Völker abhängt von ihren gesetzlichen Einrichtungen, und daß diese durch die natürlichen Verhältnisse jedes Landes bestimmt werden. Zwar faßte Montesquieu das Gesetz des Milieu noch ziemlich äußerlich und einseitig auf, indem er vor allem als praktischer Jurist und Verwaltungsbeamter die politischen Verfassungs- und Verwaltungsformen im Auge hatte, statt der sozialen Einrichtungen, und als bestimmende Ursache den Einfluß des Klimas jedes Landes hinstellte, so daß er dem billigen Spotte oberflächlicher Kritiker seiner Zeit die Thür öffnete; trotzdem aber war die Entdeckung des Gesetzes auch in dieser beschränkten Form eine umwälzende That.

Ihre Folgen freilich blieben zunächst begrenzt; bald darauf trat Rousseau auf und wußte durch seine blendende Rhetorik, die über die Oberflächlichkeit seiner Gedanken hinwegtäuschte, Montesquieus reiche Erfahrung zu verdrängen. Das Urteil über Rousseau hat sich in neuerer Zeit bekanntlich stark verschoben, man weiß jetzt, daß sich wissenschaftlich betrachtet hinter seinem scheinbaren umwälzenden Freiheitsdrange der schwärzeste Rückschritt verbarg, ein Zurückfallen in die längst überwundenen Zeiten einer apriorischen Spekulation, der jede Unterlage wissenschaftlicher Forschung fehlte. Man weiß heut, daß Rousseaus „Gesellschaftsvertrag" lediglich eine Fantasie ist und daß es unmöglich ist, eine vieltausendjährige organische Entwickelung der Menschheit mit einem Schlage zu vernichten und die Verhältnisse aller Völker und Länder ohne jede besondere Rücksicht nach einheitlichen philosophischen Prinzipien zu ordnen. Diese Erkenntnis mußte mit dem Blute jener Hunderttausende erkauft

werden, welche die französische Revolution verschlang. Die Fantasien Rousseaus und Robespierres brachen zusammen, und die natürliche Folge war die Rückkehr der Welt zum Prinzip des Milieu und die Auffindung des Gesetzes der organischen Fortentwicklung. Die letztere vollzog sich über Hegel nnd Darwin, die durchaus keine Gegensätze bilden, sondern selbst ein organische ideale Entwicklung. Das Prinzip des Milieu nahm Herder wieder auf und führte es in den „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" glänzend durch die gesamte geschichtliche Entwicklung durch, indem er den Einfluß der äußeren Verhältnisse jedes Landes auf die Entwicklung des besonderen Volksgeistes schlagend nachwies. Zugleich ging er in der Erkenntnis noch einen Schritt weiter und wies den Einfluß der physiologischen Beschaffenheit des Menschen auf die Kulturentwicklung nach: nur darin noch fehlend, daß er den aufrechten Gang als Hauptpunkt betrachtete und nicht die Einrichtung des Gehirns, der Hirnschale und der Nerven bei der Gattung und ihre Unterschiede bei den Einzelwesen.

Die eigentliche Erforschung des Wesens und der Gesetze des Milieu aber ist das Verdienst Taines. Die höchste Ausbildung dieses Begriffs war nämlich nicht möglich vor dem Zeitalter des Nationalitätsbewußtseins, denn das Milieu spielte eine klägliche oder unmögliche Rolle gegenüber der Gleichheit der Menschen. Das Mittelalter konnte kein Milieu kennen, da in ihm dem Menschen, was er war und erfuhr, nur durch die Gnade Gottes zukam; das Altertum hatte den Menschen einfach als Erscheinung, das Ereignis als Thatsache genommen, ohne viel nach dem Warum? zu fragen. Das Kausalitätsbedürfnis war im Vergleich mit unserer Zeit schwach entwickelt und begnügte sich mit Dichtungen und Sagen. So lange der deduktive Kosmopolitismus herrschte, war das

Milieu nicht möglich: die Menschen waren ausnahmslos zur Freiheit, zur Gleichheit erzogen, sie waren alle Brüder, was dem Einen gut that, sollte auch dem Andern schmecken, und was der Künstler darzustellen hatte, war nur das Allgemein-Menschliche, das zu allen Zeiten bei allen Völkern Gleiche. Nun aber kam die moderne Wissenschaft. Sie lehrte, daß die Unterschiede der Rassen, der Nationalitäten wenn nicht ursprünglich, so doch uralt sind und durch Vererbung erworbene Rechte geworden, daß örtliche Einflüsse durch Anpassung auf den Menschen wie auf jedes Lebewesen umgestaltend wirken, daß umgekehrt solche menschliche Dinge, welche man als ursprünglich betrachtete, wie das Gewissen, das Kausalitätsbedürfnis, langsam erworben und ausgebildet worden und daher bei den verschiedenen Völkern und Menschen verschieden geraten sind, und daß das Allgemein-Menschliche, wovon die alte Philosophie und Kunst so schön redeten und sangen, sich auf die roheste und brutalste Form des Selbsterhaltungstriebes beschränkt, mit der die Kunst und die Ethik nicht viel werden anzufangen wissen. Erst indem man jedem Volke die selbständige Entwickelung der eigenen Art zugestand, konnte man Muße, Mittel und Sorgfalt genug finden, um auch die Bedingungen dieser Entwickelung bei jedem eingehend und unbefangen zu untersuchen und die Ergebnisse dieser Untersuchung für die Kunst und Kunstlehre zu verwerten.

Denn das Milieu beruht zunächst, auf seiner einfachsten Stufe, darauf, den Menschen aus dem zu erklären, was außer ihm ist. Sein Wesen wird nicht als angeboren, ursprünglich aufgefaßt, sondern bedingt durch seine Abstammung, das Land, in dem er lebt, seine Erziehung, die sozialen Verhältnisse, in denen er aufwächst, die ersten Eindrücke der Natur auf ihn, seine hauptsächliche Beschäftigung, seinen Umgang, die

Anschauungen seiner Zeit. Kurz, alles Aeußere, was Einfluß auf die Existenz, die Charakterbildung des Menschen hat, was jene oben genannten Urtriebe regelt, verändert, eindämmt, bildet, ihnen die eigentümlichen Formen, Ausdrücke, Färbungen giebt, wie sie jedem Menschen eigentümlich sind — dies alles nennt man zunächst das Milieu. Es ist die Ursache der Mannigfaltigkeit — wenigstens eine wichtige Ursache — es schafft den ungeheueren Reichtum von Typen und Individuen. Die Kunst aber ist vor allen Dingen Ausdruck, sie kann nicht existieren ohne den Formenreichtum der Wirklichkeit, die sie wiedergiebt, sie würde, nur auf das Allgemein-Menschliche angewiesen, zur Darstellung eintöniger, körperloser, farbloser Schemen herabsinken.

Es genügt uns nicht zu sehen, daß der Mensch A eine unschuldige Frau aus Eifersucht ermordet, und der Mensch B aus übergroßer Gewissenhaftigkeit, welche Schwäche wird, sich nicht entschließen kann, eine gerechte und für das Wohl seines Vaterlandes notwendige Tötung eines Menschen zu vollziehen. Wir wollen wissen, warum der eine so überschnell zum Verbrecher wird und der andere aus Furcht ein Verbrecher zu werden, sich scheut, gerechte Sühne zu vollziehen und lieber das Verbrechen selbst ungestraft walten läßt, und es genügt uns nicht zu hören, daß eben beider Naturen verschieden seien. Wir sind aber sofort befriedigt, sowie wir erfahren, daß jener ein Afrikaner ist mit dem ganzen heißen Blut seiner Rasse, der sein lebenlang nur im Süden zugebracht, ein rauher Krieger, der Gesetze, Ehescheidungsprozesse und dergleichen verachtet, dem das Schwert zur dritten Hand geworden, ein siegreicher Feldherr, der gewöhnt ist, sich überall selbst Recht zu verschaffen und jede Verletzung seiner Ehre sofort des Beispiels wegen mit Gewalt zu züchtigen — und der andere ein sym-

pathischer Mensch, aus dem fernen Nebellande des Nordens, wo die Leute schweres Blut haben, langsam von Entschlüssen sind, voll tausend Bedenken, mehr als gewissenhaft, melancholisch, dazu ein Mensch, der jahrelang an der Brust der deutschen Wissenschaft getrunken, dem Studium des Rechts obgelegen, die blutige Gewalt verabscheuen gelernt hat, dem man seit seiner Jugend wiederholt hat, das schönste Vorrecht des königlichen Thrones, den er einst einnehmen soll, sei die Gnade. Wir begreifen nunmehr die verschiedenen Handlungsweisen der beiden aus ihrem verschiedenen Milieu heraus.

Ein andermal besuchen wir eine Gemäldegalerie. Es fällt uns auf, daß die Gemälde zweier räumlich weit auseinanderliegenden Schulen, der alten niederländischen und der venetianischen, in der Auffassung, der Betonung der Farbenwirkung, dem wunderbar feinen Ineinanderfließen der Farben eine sonderbare Aehnlichkeit haben, die z. B. zwischen der altkölnischen und der venetianischen, oder der niederländischen und der florentinischen durchaus nicht zu finden ist. Früher begnügte man sich mit der einfachen Feststellung der Thatsache — heut frägt man nach dem Grunde jener seltsamen Uebereinstimmung und findet ihn in dem Milieu: in der Seeluft, in der die großen Maler beider Schulen unablässig lebten und welche in der That die Farben so ineinander verfließen und verflimmern macht, wie männiglich sich überzeugen kann. Man begreift also, daß diese malerische Wirkung den Florentiner und Kölner Landratten abging.

So ist das Milieu ein Ergebnis des verfeinerten Kausalitätsbedürfnisses, dessen Wachsen der sicherste Gradmesser für das Wachsen der Kultur, der Bildung ist. Es ist ein Zeichen der steigenden Civilisation. Es ist hervorgegangen aus der Methode der Induktion, aus dem Erfahrungsschluß. Es verleiht der Kunst

zugleich eine Fülle ungeahnter neuer Ausdrucksformen, Farben, Töne, es steigert die Ausdrucksfähigkeit jeder Kunst in unerhörtem Grade. Die Begründung jedes Charakters, jeder Handlung desselben wird nun eine viel tiefere. Indem wir lesen, wie sehr und in welcher Weise Abstammung, Natur und alle jene oben angeführten Faktoren die Charakterentwicklung eines Menschen beeinflussen, wird uns klar, warum dieser sich in jedem Augenblick so verhalten muß, wie er sich verhält, und die Gestalten, die Vorgänge werden eindrucksvoller, plastischer, glaubhafter, sie treten uns immer näher und näher. Nichts erscheint dem modernen Künstler mehr unwesentlich, unbedeutend, nur weil es klein und äußerlich verborgen ist. Er spürt vielmehr der Wirkung, dem Einfluß nach, den es auf den Stoff ausübt, welchen er darstellt, und findet er diesen Einfluß nur einigermaßen stark, so giebt er es wieder. Unbedeutend erscheint ihm nur noch das auf seinen Stoff Einflußlose. Daher ist die moderne Kunst auch eine Kunst des Details, jedoch nur des wichtigen. Das Verständnis der Werke älterer oder fremder Künstler wird uns erst jetzt eigentlich erschlossen. Die Gestalten des Aeschylos sind uns nicht mehr kalte, unnahbare Marmorbilder, sondern gewinnen Blut und Leben, indem mit ihnen die ganze Zeit des Dichters, ihre Gewohnheiten und Anschauungen, das Bild der griechischen Natur vor uns aufsteigt, in der sie lebendig, warmblütig hin und her wandeln und sich unter den Säulen des Parthenon lagern — selbst die Verse eines Lohenstein erscheinen uns nicht mehr hirnverbrannt, sondern wir begreifen den unendlichen Beifall, den sie einst fanden, weil sie aus dem Charakter ihrer Zeit, ihrer Gesellschaft herausgeboren waren. Das Milieu ist das Prinzip der Versöhnung: verstehend können wir vieles einst hart Verworfene verzeihen.

Es entwaffnet einseitige, tyrannische Kritik. Wir verlangen nicht mehr zu wissen, ob ein Ding gut oder schlecht sei — denn wir wissen, daß jedes Urteil nur das einer einzigen Person, höchstens einer Gesellschaft ist und in zehn Jahren durch ein geradezu gegenteiliges verdrängt sein kann — wir wollen nur erfahren, warum alles so kommen mußte, wie es gekommen ist. An die Stelle der Beurteilung tritt die Analyse.

Das Milieu in der Kunst, wie in der Kunstlehre konnte sich erst entfalten, sobald die Jahrhunderte alte Legende vom freien Willen des Menschen zerstört war, sobald man wußte, daß der Wille des Menschen in keinem Augenblick frei ist, sondern jeder Mensch nur das will, was er wollen muß, wozu seine Natur und das Milieu ihn zwingen, daß er in jedem Augenblicke einem physiologischen und milieumäßigen Zwange gehorcht.*) Man verstehe aber das Wort Zwang recht. Die Art der Umsetzung äußerer Eindrücke in seelische, der Aufspeicherung der letzteren und ihrer beliebigen Umsetzung in Willenshandlungen sind uns vollständig unklar und werden es vielleicht auch immer bleiben. Aber wir wissen, daß ein bestimmtes Wollen an bestimmte äußere Eindrücke gebunden ist, daß es sich nicht in bestimmten Richtungen entfalten kann, wenn diese fehlen, daß es dies muß, wenn sie vorhanden sind. Daß wir über das Wesen der Kraft, welche diese Vorgänge bewirkt, so gut wie nichts wissen, kann uns nicht hindern, die Thatsache selbst künstlerisch in der eingehendsten Weise zu verwerten; wir kennen

*) Diese Anschauung entschuldigt keineswegs die Verbrechen, sondern sie legt der Gesellschaft nur die Pflicht auf, das Milieu jedes Menschen so zu gestalten (durch Erziehung, Schulen, öffentlichen Veranstaltungen), daß er bei normaler physischer Beschaffenheit in jedem Augenblick sich gedrungen fühlt, das Gute und Rechte zu thun.

auch das Geheimnis der Elektrizität nicht, und welch ausgedehnten Gebrauch machen wir von ihr! Wir vermögen lange Reihen von Erscheinungen aufzustellen, Verbindungen von äußeren Bedingungen und inneren Willenswendungen, welche nur im Zusammenhange auftreten, von denen die eine die andere auslöst, und es handelt sich daher bei der Schöpfung wie bei der Erklärung von Kunstwerken heute darum, die Erscheinung, die Thatsache stets durch ihre notwendigen äußeren Bedingungen zu begründen, die innere Harmonie, die Stimmung des Kunstwerks darzustellen. Wenn man uns einen Mörder vorführt, einen gebildeten Menschen, der eine alte geizige Vettel ermordet, weil er es für eine Lücke in der Weltordnung hält, daß der Ehrliche und Hochstrebende entbehren und der Erbärmliche die Mittel für große Unternehmungen zusammenscharren dürfe, ohne sie zu benutzen, und wenn er sich nun berechtigt glaubt, aus eigenem Willen durch Gewalt diese Ungerechtigkeit des Weltlaufs zu verbessern — so wollen wir nicht nur die Thatsache dieses Mordes und seiner Entdeckung erfahren, nicht nur die Stimmung des Mörders in den verschiedenen Zeiten vor, während und nach der That — damit begnügte man sich früher, sondern wir wollen wissen, wie dieser Mensch, dieser Raskolnikow, zu dieser ganzen Anschauung und Denkweise kam, welche ihn einen Mord vor sich selbst rechtfertigen ließ, wir wollen das Land, die Gesellschaft mit ihren Zuständen vor uns sehen, die Sitten eines Volkes, den ganzen Sumpf, der eine solche Pflanze mit Notwendigkeit hervorbringen mußte, und daher wächst diese eine Mordgeschichte zu einem Kulturgemälde im größten Stil heran, und wir erfahren auch späterhin unablässig, wie nun das Land, die Gesellschaft Rußlands sich zu diesem Morde verhalten, wie sie ihn beurteilen, untersuchen, strafen. Dieses Gefühl des „Es hat so

müssen kommen," „es muß so sein" — die vollständige innere Harmonie, die höchste Klarheit und Befriedigung, die stärkste Glaubwürdigkeit sind diejenigen Eindrücke, welche das Kunstwerk des Milieu hinterläßt.

Ganz vorzüglich läßt sich die Macht des bewußten und unbewußten Milieu an Goethes „Iphigenie" nachweisen. Sein Gesetz war noch nicht entdeckt, als der Meister dieses Drama schrieb. Die Gestalt der Goetheschen Iphigenie weicht bekanntlich bedeutend von der des Euripides ab, überhaupt von der griechischen. Goethes Iphigenie will lieber untergehen als eine Unwahrheit sprechen — die griechische Iphigenie will sich und die ihren vor allem retten, auf welche Weise ist ihr ganz gleichgiltig. Sich geschickt herauszulügen, betrachtete der Hellene als eine große Tugend: der listenreiche Odysseus, die kluge Penelope, welche die Freier fortwährend täuscht, waren Lieblingsgestalten der Hellenen. Die Eroberung Trojas, der Sieg von Salamis, die höchsten nationalen Heldenthaten, verdankte man geschickten Lügen. Goethes Iphigenie wäre den Zeitgenossen des Perikles als eine abgeschmackte Närrin erschienen: für uns Deutsche, die wir Wahrheit und Aufrichtigkeit höher als Glück und Ruhm stellen, ist sie eine weltliche Heilige. Ein moderner Dichter würde Iphigenie vor allem als Griechin schildern, würde ihr das als höchste Tugend beilegen, was für ihre Zeit und ihr Volk als höchste Tugend galt: Listenreichtum. Das konnte Goethe nicht, denn das Gesetz des objektiven Milieu war seiner Zeit noch nicht bekannt — er konnte also nur dem subjektiven Gesetze seines eigenen Milieu, das jedem Künstler natürlich eingeschrieben ist, unbewußt folgen, und seine Griechin Iphigenie als das Ideal eines deutschen Weibes schildern.

Gut! wird man erwidern: wir begreifen das kunstpsychologische Gesetz des Milieu in der Literatur —

wie will man aber seine Begründung in der Malerei finden, die es nur mit dem äußeren Schein der Dinge zu thun hat, oder gar in der Musik, der Kunst des reinen Tons, die von Zeitalter, Gesellschaft, Land gänzlich unabhängig ist? Kann man im neunzehnten Jahrhundert nicht genau so malen, wie im sechszehnten? Kann man nicht dieselbe Musik in Norwegen machen wie in Italien?

Nein! Beides ist unmöglich.

Wir wissen heute, daß das Licht die erste und mächtigste Form der Bewegung, der Vater alles Lebens und aller Mannichfaltigkeit in der Erscheinung, also auch der Farbe ist. Wir malen nicht mehr Farben und Formen im Licht, sondern wir malen das Licht, wie es sich auf die Farben und Formen ergießt und von ihnen aufgesogen oder zurückgeschleudert wird. Wir malen „hell", das heißt, wir lassen die Farbe sich auflösen im Licht, die Farbe strebt nach dem Licht, der Teil strebt nach dem Ganzen zurück, von dem er ausgegangen, durch das er allein lebt und zur Geltung kommt. Eine Art Mystik — deren Grund uns bald sehr klar werden soll. Auch die Musik hat ihr Milieu. Hat nicht jede sogenannte Nationalmusik bei jedem einzelnen Volke ihren ganz bestimmten Charakter, der aus dem Charakter ihres Volkes und Landes unverkennbar herauswächst? Ist nicht die Musik Richard Wagners das echte Kind unseres nervösen, lärmenden, jagenden Zeitalters, das von Motiv zu Motiv jagend nur selten zu einheitlicher Geschlossenheit kommt? Und bis in jede Einzelheit läßt sich hier der Einfluß der Zeitverhältnisse darstellen. Tannhäuser verdankt seine Entstehung der Aera der Sängerfeste, die sich damals über ganz Deutschland verbreiteten, und der Einzugsmarsch erscheint ganz als die künstlerische Verkörperung jener biedermännisch-sangesfrohen Gesellschaft.

Es ist also ersichtlich, daß die Kunst, indem sie sich der Methode des Milieu bedient, eine Stufe der Ausdrucksfähigkeit erlangen kann, welche die frühere bedeutend übertrifft, daß sie feine und starke Wirkungen erzielen und einen Grad der Charakteristik erlangen kann, den man früher nie für möglich gehalten. Alles unbestimmte, unklare, idealistische schwindet, der kleinste Punkt wird bestimmt, charakteristisch, individuell, klar, realistisch. Nur kann dem Künstler der Irrtum leicht verhängnisvoll werden, das Wesen des Milieu in gleichgiltigen, unbedeutenden Aeußerlichkeiten zu suchen, in der möglichst getreuen Wiedergabe von Trachten, Werkzeugen, Ausdrücken gewisser Zeiten und Länder. Diese Dinge können bis zu einem gewissen Grade die Stimmung des Kunstwerks erhöhen, selbständigen Ausdruck und Charakter verleihen sie ihm aber nicht, denn in ihnen beruht nicht das Wesen einer Zeit und eines Landes. Dieses zeigt sich vielmehr klar und unverfälscht nur in den Anschauungen, der Denkweise einer Zeit und Gesellschaft: in den politischen, religiösen, sozialen Dingen. Um die richtige Verkörperung dieser Dinge handelt es sich, der Darstellung ihres intimen Zusammenhanges mit der natürlichen Beschaffenheit des Landes und der Menschen, und ihres unentrinnbaren Einflusses auf die Gestalten, Dinge, Verhältnisse, die in den Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung kommen sollen.

Denn das ganze Milieu wäre ja zuletzt ein äußerlicher Mummenschanz, wenn es Kunst und Kunstlehre nur auf den Boden roher Einzelerfahrung stellen wollte und von diesem nicht zu einer höheren, allumfassenden Weltanschauung fortschritte. Ohne den Gehalt, den Grund einer solchen ist kein wahres Kunstwerk denkbar. Nur darf er sich nicht in aufdringlich lehrhafter Weise breit machen, sondern muß uns unausgesprochen, aber deutlich in jedem Augenblicke aus dem Kunstwerk entgegenwehen.

Man sucht die Welt, den Menschen in ihrem Wesen zu erfassen, und stellt daher vor Allem ihre Daseinsbedingungen dar, und die Wirkungen derselben auf die Einzelwesen, die Gesellschaft. Man kommt dabei zu der Ueberzeugung, daß nur Gleichwesiges das Gleichwesige beeinflussen, umgestalten, erkennen kann. Das Eisen anziehen, kann nur das Eisen: das stärkere Eisen, das magnetische. Schon Goethe wiederholte den alten Satz: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft — Wie könnt' die Sonne es erblicken?“ Alle Dinge aber stehen in ewiger, thätiger Wechselbeziehung zu einander, eines verändert, beeinflußt, benutzt das Andere: so müssen denn auch alle Dinge in der Welt im letzten Grunde eines Wesens sein.

Die moderne Kunst beruht auf pantheistischer Grundlage, auf der Annahme eines einheitlichen, das All in seinem kleinsten Teile durchdringenden und belebenden Geistes. Ist es uns nun aber möglich, diesen Geist in seiner Einheitlichkeit zu erkennen? Mit unserem heutigen Verstande, unseren heutigen Denkformen, unseren heutigen technischen Mitteln nicht, und es ist zum mindesten zweifelhaft, ob wir je zu dieser Höhe einer direkten Naturerkenntnis gelangen werden. Für uns ist und bleibt vorläufig die höchste Anschauungsform, unter der sich uns das Wesen der Welt enthüllt, das Naturgesetz, und die oberste Thätigkeit der Wissenschaft bleibt, das Walten desselben Gesetzes in allen Ausstrahlungen des Lebens und der menschlichen Thätigkeit nachzuweisen. Die moderne Kunst strebt daher nach der Verkörperung des Naturgesetzmäßigen, das sich in individueller Erscheinungsform verkörpert, des Göttlichen, welches Menschliches wird, aber als Menschliches in jedem Augenblick die leuchtende Gottesstirn zeigt. Die Kunst giebt uns das Zufällige, das sich in jeder Minute durch jede Bewegung als die Verleiblichung des Ewigen kund thut.

Die eigentliche poetische Verkörperung des Milieu, und damit des Pantheismus ist nun das S y m b o l. Dieses älteste und mißbrauchteste aller künstlerischen Ausdrucksmittel kommt erst jetzt, in der modern-realistischen Kunst, zu seinem vollen Rechte. Denn für den Realismus ist ja die ganze Kunst Symbol — Symbol des ewigen, allwaltenden Weltgeistes und seiner Gesetze. Für die moderne Kunst wird alles zum Symbol, denn da e i n Geist alle Erscheinungen beseelt und die Verkörperung dieses Geistes die Aufgabe der Kunst ist, so kann ich jede Erscheinung als Bild für die andern, jede zu der andern in Beziehung setzen, sobald ich sie beide als Ausfluß desselben Geistes darstelle. Da uns dieser Geist in höchster Form aber nur als Naturgesetz entgegentritt, so kann für den Künstler symbolische Beziehung nur bestehen zwischen solchen Erscheinungen, in welchen dasselbe Naturgesetz sich verkörpert. Welcher Gattung diese Erscheinung angehört, ist natürlich gleichgiltig: das ist der Einfluß günstigerer Entwicklungsbedingungen, aber er hat mit dem Geiste, dem Gesetze nichts zu thun. Das Unorganische wird zum Symbol des Organischen, der Einzelne zum Symbol der Allgemeinheit, die Sage zum Symbol der Gegenwart, alles zum Symbol des Naturgesetzes, des Weltgeistes. Faust, Tannhäuser, Parsifal, Romeo sind nach außen individuell belebte Personen mit sonderbaren Schicksalen, nach innen Symbole der Menschheit.

Wir haben aber zugleich das Mittel, jedes falsche Symbol sofort von dem wahren zu unterscheiden, indem wir einfach prüfen, ob sich in dem Symbol und im Urbild wirklich ein und dasselbe Gesetz verkörpert oder ob die Aehnlichkeit nur eine scheinbare äußerliche ist. Germinal, Wahlverwandtschaften, der Traum des Raskolnikow sind echte Symbole, denn in dem Keimmonat, der Wechsel-Anziehung der Chemikalien, dem

überbürdeten Pferde wirken thatsächlich dieselben Gesetze wie in der Arbeiterbewegung, in der inneren Anziehung der Menschen über die äußeren gesetzlichen Schranken hinaus, in den Mißständen der russischen Gesellschaft. Ibsens „Wildente" dagegen ist ein falsches und unkünstlerisches Symbol, denn die Aehnlichkeit zwischen dem zerschossenen Vogel und dem geknickten Menschen, die sich beide nicht mehr erheben können und im Sumpfe enden, ist eine rein äußerliche, zufällige, beide Erscheinungen haben keinerlei höhere geistige Beziehung.

Symbol, Pantheismus, Realismus, Milieu erweisen sich somit als Entwicklungsstufen eines und desselben Prinzips, als eng verwandt und untrennbar.

5. Kunst und Darwinismus.

Kunst und Darwinismus.

I.

Zu allen Zeiten ist im Kulturleben der Völker die Erscheinung ans Licht getreten, daß abwechselnd bald der eine, bald der andere Zweig des geistigen Lebens Oberherrschaft und maßgebenden Einfluß über alle anderen Zweige zu erringen suchte und gewann. Im Mittelalter herrschte die Religion: die Philosophie der Scholastiker, die Politik der Kreuzfahrer, die wirtschaftliche Uebermacht der „toten Hand", die Mosaiken von Byzanz und Ravenna, die ganze Poesie vom Heliand bis zum Inferno — alles scheint nur ihr zu dienen. Zu Beginn unseres Jahrhunderts sehen wir die spekulative Philosophie die Rolle der Kulturkönigin spielen: die Kritik der Offenbarung von Kant bis Strauß, Herders Geschichtsauffassung, Hegels und W. v. Humboldts Systeme der Politik, Ottens Naturanschauung, Schillers und Rückerts Reflexionslyrik, die Motive der Cornelianer, Beethovens Sinfonien: Alles unterwirft sich ihr zu einer Zeit, da sie, seit Leibniz in ständigem Emporsteigen, in der glorreichen Epoche von Kant bis Schopenhauer die höchste Stufe der Entwicklung erreicht.

In unserer Zeit hat keine Disziplin einen so gewaltigen Anlauf genommen, so glänzende Fortschritte

gemacht, so ungeheure Erfolge errungen wie die Naturwissenschaft, und es ist darum sehr begreiflich, daß sie im Ungestüm ihrer glorreichen Siege sich nicht begnügen will, dem Schöpfer seine Geheimnisse abzulauschen, das Wesen des Lebens zu ergründen, die kleinsten Baccillen und die fernsten Sonnen zu beschreiben, Erdteile zu trennen und zu verbinden, und den Wechsel von Tag und Nacht zu besiegen, sondern durch die Feder eines Spencer, Dubois-Reymond, Wundt auch alle bisherigen Begriffe von den „letzten Dingen“, wie Sittlichkeit und Sitte, Glauben, Streben, Lieben in ihrer Weise umändern will, daß andere ihrer Jünger eine neue Ordnung des Staates und der Gesellschaft anstreben, wie Nordau. Wenn von allen jenen Zweigen, der Sittenlehre, der Gesellschaftswissenschaft ꝛc., sich in der Kunst bisher die Einwirkung der darwinistischen Anschaungsweise — denn naturwissenschaftlich ist heut gleichbedeutend mit darwinistisch, da es keinen ernsthaften Naturforscher mehr giebt, der nicht Darwinist wäre — am geringsten gezeigt hat, so liegt dies weniger an der Eigenart der Kunst als an den Zeitverhältnissen, deren Stiefkind die Kunst ist, was wieder darin seinen Grund hat, daß dieselbe in der Theorie wie in der praktischen Ausübung alle Fühlung mit der fortschreitenden Zeit verloren hat und im Bann einiger verknöcherten Universitätsprofessoren aus der älteren Generation mit unglückseligen „klassischen“ Reminiszenzen, geistloser autoritätanbetender Zeitungsrezensenten und unfähiger, nach alten Schablonen handwerkmäßig arbeitender „Künstler“ liegt, welche zu einer großen Clique verbunden, sich mit Erfolg bemühen, nur sich zur Geltung zu bringen, und alles junge kraftvolle Aufstreben der neuen Generation durch brutale Gemeinheit, wissentliche Verbreitung abscheulicher Lügen und geistreichelnden Hohn im Keime zu unterdrücken. Trotzdem fehlt es

nicht an trefflichen Vorarbeiten zu einer modernen Aesthetik, einer modernen Kunst. Die geistreichsten Anregungen hat Darwin selbst gegeben. Leider hat der größte Teil unserer denkfaulen Kollegienheftableser — Professoren genannt — es nicht der Mühe für wert gehalten, an der Fortbildung der Kunst zu arbeiten, indem er die Fortentwickelung der Anschauungen des Meisters übernahm. Denn wie könnte nach der Meinung unserer Herren Aesthetiker jemand, dessen eigentlicher Beruf die Untersuchung von Regenwürmern und Pflanzentieren ist, zu beurteilen verstehen, was schön und künstlerisch ist?

Was Kunst ist — wieviel Papier ist darüber nicht schon verschrieben worden, ohne daß man der Lösung der Frage nur um einen Schritt näher gekommen wäre. Denn daß die Kant-Schillersche Theorie sich um den eigentlichen Kernpunkt der Frage herumdrückt, daß die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" nicht mehr als eine witzige Antithese ist, erscheint jedem Denkenden klar. Noch weniger kann die Hegelsche Anschauung von der Ideenverkörperung genügen, die folgerichtig — um nur eines anzuführen — zur Ausschließung der Musik und Architektur führt. Schellings Fantastereien und die andern Philosopheme, der Formalismus der Herbartianer, die Gefühlsschwelgereien Carrieres, das Hin- und Hertasten Vischers 2c. können überhaupt nicht in Betracht kommen. Ein gründliche Beantwortung der Frage ist nur möglich auf dem Wege der Erforschung der historischen organischen Entwickelung der Kunst. Nur wenn es gelingt zu erkunden, wie die Kunst in die Welt gekommen, was sie ursprünglich den Menschen gewesen, welchen Gesetzen ihre organische Fortbildung folgte, läßt sich mit Bestimmtheit sagen, was die Kunst eigentlich ist und wie das neunzehnte Jahrhundert und die folgenden sie üben sollen. Die Archäologie, Anthropologie und

Ethnologie können allein die Bausteine für den Palast einer modernen Aesthetik liefern. Nun giebt es freilich immer noch ein Häufchen guter Menschen, sogenannter Idealisten, welche der naiven Ansicht huldigen, die Kunst sei als eine höhere Göttin von berückender überirdischer Schönheit, ein Geschenk des Himmels, auf die Erde niedergestiegen die Menschen zu erfreuen und zu beglücken, erhaben, fertig und groß, wie Minerva aus Jupiters Haupt sprang — sie glauben wohl gar an eine Offenbarung des Schönheitsgesetzes an das auserwählte Volk der Hellenen, wie an eine solche des Sittengesetzes an das der Juden. Ich will nichts gegen Moses sagen, aber die Eröffnungen der Pyramiden, die Ausgrabungen von La Tène, Hallstadt, Mykenä, Troas, Ninive, Mexiko, die Forschungen unserer Afrika-, Asien- und Australienreisenden haben jenen schönen Wahn grausam zunichte gemacht. Wir besitzen freilich noch keine zusammenfassende und vollständige Urgeschichte der Kunst — die würdigste und dankbarste Aufgabe für einen Forscher der Zukunft — aber eines lehrt die Vergleichung der ältesten künstlerischen Funde der prähistorischen und frühgeschichtlichen Zeiten, der Kunstleistungen der wilden, auf einer unteren Kulturstufe stehengebliebenen Völker mit unwiderleglicher Gewißheit: Die Kunst ist kein über Nacht vom Himmel herab in die Welt gekommenes oder gesendetes Ding; der Mensch hat sie sich selbst in Jahrzehntausende langer harter und schwerer Arbeit erschaffen und fortgebildet, weil er sie sich schaffen mußte, weil sie ein notwendiges Produkt seiner geistigen und sinnlichen Organisation und seiner natürlichen Lebensverhältnisse ist, sogut nicht nur wie Religion und Wissenschaft, nein auch wie Koch- und Bekleidungs . . .-, nun ja, auch -kunst.

Es mag für zartbesaitete Gemüter „unpoetisch“ klingen, aber es ist nun einmal so: der Mensch be-

säße vermutlich die Kunst nicht, wenn er nicht vom Affen abstammte. Das Wesen der Kunst ist, wie wir gleich ersehen werden, Nachahmung. Der Nachahmungstrieb ist bekanntlich beim Affen stärker als bei allen anderen Tieren ausgebildet, und es giebt Affen, welche — von Natur wie abgerichtet — als vollendete tierische Schauspieler gelten können. Beim Menschen höher und feiner entwickelt, durch das diesem zukommende Erkenntnisvermögen die höher entwickelten Willenscentren geleitet, welche ihm erlaubten, das Wesentliche und Bleibende der Dinge und Erscheinungen zu erkunden und auf den Grund, die Entstehung derselben zu schließen, mußte jener angeborene Trieb sich als künstlerisches Wollen und Vermögen äußern. Es liegt in der Natur der Sache, in der Macht des Selbsterhaltungstriebes, daß der Mensch vor allem auf die Ereignisse und Erscheinungen achtete, welche ihm Vergnügen, freudige Erregungen oder Nutzen bereiteten und daß er bald auf den Gedanken kam, sich diese angenehmen Stimmungen und Empfindungen unabhängig von der von Zufällen abhängenden realen Anwesenheit jener Ereignisse und Erscheinungen zu verschaffen, und zwar mit Hilfe seines Nachahmungstriebes und -vermögens. Der Anblick einer geliebten Gestalt berauschte ihn, aber oft hielt sie der Zwang der Umstände Tage, Wochen lang von ihm fern, so versuchte er vermittelst seines Gedächtnisses — Mnemosyne war den Alten die Mutter der Musen —, d. h. mit Inbewegungsetzung seiner angesammelten Hirneindrücke und der von den bezüglichen Zentren regierten Nervensysteme, ihre Züge, ihre Umrisse zu fixieren — ähnlich fabelten schon die Alten den Ursprung der Malerei, oder mittelst beschreibender Worte ihre Vorzüge jederzeit im Gedächtnis vor Augen zu haben. Mit Wonne erinnerte sich der Krieger des Augenblicks, da sein Feind niedergestreckt vor ihm am

Boden lag, und verschaffte sich unabhängig von der Wirklichkeit das beständige süße Gefühl des Sieges, indem er jenen Moment im Bilde oder im Worte seinen Augen ständig vorführte oder vorführen ließ und auch Fremde an dieser Betrachtung teilnehmen ließ. Und der Umstand, daß das Nachahmungsvermögen bei wilden oder jungen Völkern am stärksten ausgebildet ist, beschleunigte die Entstehung und erste Ausbildung der Kunst — denn natürlich hat der Mann, der zuerst die Umrisse eines Renntieres grob in die Balkenwand seiner Hütte oder auf den Stiel seiner Axt ritzte, ein schwierigeres Werk vollendet, als Rauch, der auf der Höhe des Geistes und der Technik seiner Zeit stehend, das Denkmal Friedrichs des Großen schuf.

So wenig wahrscheinlich die Abstammung der Menschen von einem einzigen Paar erscheint, so wenig die Entstehung der Kunst an einem einzigen Orte. Die einzelnen Kunstgattungen sind vermutlich an verschiedenen Orten fast zugleich, oder wenigstens unabhängig von einander aufgetaucht, als die Menschheit eine gewisse Durchschnittshöhe der Kultur erreicht hatte, und die Entstehungsgründe ihrer ursprünglichen Verschiedenartigkeit wird aus den an verschiedenen Orten verschiedenen Lebensverhältnissen der Individuen zu erklären sein.

Es ist wahrscheinlich, daß, abgesehen von der Ornamentik, die nicht hierher gehört, die älteste Kunst die Tanz- und Schauspielkunst — ursprünglich eng verbunden — ist. Nachahmung eigentümlicher Sitten und Gewohnheiten, Wiederholung, wichtiger oder aufregender Ereignisse entfließen dem unmittelbaren mimischen Triebe. Die Bella-Coola-Indianer sind noch heut ein ganzes Volk von Schauspielern. In der weitausgedehnten Regenperiode, in der sie ihre Häuser nicht verlassen können, kommen sie zusammen und

beschäftigen sich mit der Nachahmung dessen, was sie in der besseren Jahreszeit wirklich treiben: Jagden, Kämpfen u. s. w. Was war die griechische Urtragödie anders als die Nachahmung des Zuges und der Thaten des Bacchus? Man hielt die Berichte, die sich an die Thaten des Gottes knüpfte, für volle Wahrheit und bemühte sich diese letzteren selbst plastisch vorzuführen. In der ganzen Geschichte der Kunst gilt das Gesetz, daß alles Fantastische in Stoff und Darstellung nur so lange wirklich künstlerisch wertvoll bleibt, als es von den Darstellern den Künstlern und ihrer Zeit für real gehalten und wie etwas thatsächlich geschehenes oder noch geschehendes nachgeahmt wird, gewissermaßen eine Hallucination, die man auch nach dem Erwachen festzuhalten sucht. Schwindet jene Naivetät, fängt man an mit dem Fantastischen zu spielen und bewußt die Wirklichkeit zu übertrumpfen, so tritt immer und unausbleiblich ein Verfall der Kunst ein. Das lehren Griechenland, Indien, Arabien, das lehrt die Geschichte der mittelalterlichen Misterien, das lehren Vergleiche zwischen der Edda und Richard Wagner u. a. m. Tanzkunst und Schauspielkunst mußten sich trennen, sobald die letztere unter die Fittige der dramatischen Dichtkunst kam, sobald man die psychologischen Vorgänge und Wandlungen in ihrem Wesen näher kennen lernte, welche das Spiel der menschlichen Geberden als Willensäußerungen bestimmen. Es ist gewiß, daß die mimische Kunst früher da war als die dramatische, und vermutlich ist diese zum guten Teil durch jene hervorgerufen worden. Durch die ganze Geschichte der Schauspielkunst geht als leitendes Prinzip die unverfälschte Nachahmung der Wirklichkeit, bis hinab in die kleinsten Einzelheiten. Garrik spielte den Macbeth und Coriolan mit der Allongeperrücke im Staatsrock, den Degen an der Seite, denn für ihn und seine Zeit hatten jene Menschen so gelebt

und er ahmte sie also wirklich nach, er stellte sie im höheren Sinne realistisch dar, er schuf sich kein fantastisches Kleid für dieselben — wir von heute wissen, wie sie sich wirklich getragen und darum sind für uns die heut üblichen, geschichtlichen treuen Darstellungen Nachahmung der Wirklichkeit, äußerer Realismus, und die einzig mögliche Art der Aufführung. Aehnliches findet sich in allen Künsten. Raphaels Apollo auf dem Parnaß eine Cremoneser Geige spielend ist realistisch — Uhdes Christus und die Apostel in den Röcken moderner Bauern würden uns gerade komödienhaft anmuten ohne die Reize der Charakteristik und des originellen Hellkolorits, wie es bei Gebhardts in mittelalterliche Gewänder gesteckten Heiligengestalten wirklich der Fall ist. Die ersten Spuren der bildenden Künste, die prähistorischen Schnitzereien, aus der Pfahlbauzeit, Einritzungen auf Knochen, sind ebenfalls reine Nachahmungen der Natur, von Renntieren, Menschen u. dergl., ähnlich die spärlichen Reste antiker Malerei in den Ruinen von Tiryns. Die Malereien in den Pyramiden lassen das ganze Leben der alten Aegypter von der Geburt bis zum Tode an uns vorüberziehen. Aehnlich die Architektur. In Indien bildet ihr schönster und wichtigster Bestandteil, die Säule, den Schaft und die Blüte der Lotosblume nach, in Griechenland den Baumstamm, sogar in den Kannellierungen die Risse der Rinde, aus einem über das obere Ende des Baumstammes gerollten Teppich entwickelt sich das ionische Kapitäl. Nirgends, wo gesundes Urkunstleben herrscht, ein fantastisches Hinausgehen über die Wirklichkeit. Aber dann kommen die indischen Fratzengötter, die ägyptischen Sphinxe, die Götter mit den Tierköpfen, die assyrischen Mißgestalten, Tierleiber mit bärtigen Männerköpfen, selbst in Hellas die Medusen, Cyclopen, Chimären. Wo Kunst und Religion zusammengehen, bleibt die Kunst nur so lange gesund

als die Religion reine Naturreligion oder geistige Gottesverehrung wird, sie erkrankt, so wie die Religion sich in Mystik und übersinnliche Spekulation verliert, wie es bei den genannten Völkern der Fall war. Und wer weiß andererseits, wie viel Wahrheit doch in jenen fantastischen Gestalten steckt? Die Sagen von der Entstehung jener Ungeheuer werden in ein merkwürdiges Licht gerückt, wenn man sich der sinnlichen und sittlichen Ausschweifungen der südlichen und orientalischen Völker erinnert, der Sodomiterei und anderer Verbrechen entsinnt, die schon im Altertum bei ihnen an der Tagesordnung waren. Wie viele Reminiszenzen an untergegangene Tiergattungen, denen jene Völker noch näher standen und deren heut rekonstruierte Formen oft die kühnste Fantasie übertreffen, mögen jene künstlerischen Fantasien nicht auch beeinflußt haben! Uebergänge und Anfänge jener ersten großen Degenerationsepoche der Kunst lassen sich zum Teil noch heut verfolgen und erkennen, daß übermächtiger Einfluß der Spekulation, ein geistreichelndes Symbolisieren, ein allzu feines Spiel der Kombinationsgabe die Ursache derselben waren. Man hatte erkannt, daß kluge Männer häufig große Nasen besitzen, man hielt die Tiere für eines Wesens mit dem Menschen, das klügste Tier, der Elefant, besaß einen gewaltigen Rüssel — so stellte man einen außergewöhnlich klugen Menschen mit einem Elefantenrüssel dar. Ein italienischer Gelehrter hat neulich nachgewiesen, daß die Schwänze der antiken Satyrstatuen thatsächlich nur Nachahmungen monströser Naturspiele sind. An der Ueberhandnahme der Spekulation, an der Abwendung von der unmittelbaren Lebensbeobachtung und -nachahmung mußte damals die bildende Kunst zu Grunde gehen. Im Besonderen läßt sich dieser Vorzug in der Entwickelung der Darstellung des Gottesideals verfolgen. Ueberall und allzeit schuf

sich der Mensch seinen Gott nach seinem Bilde, ob er nun diesen Gott als Verkörperung einer Naturmacht, oder als Hausgott, als den Geist des verstorbenen Ahnen fürchtete, so gut wie er den Himmel sich ursprünglich nur als Fortsetzung des Lebens im Jenseits dachte. Es war der Kampf ums Dasein, welcher der Entwickelung der Religion außerordentlich zu statten kam: Die Besorgnis ohne die Unterstützung einer fremden, stärkeren Macht im Kampf ums Dasein dem nächsten Mitbewerber, dem nächsten Stamme zu unterliegen — unsere Fahnen sind nichts anderes als Ahnenfetische — schuf eine große Anzahl von Familiengöttern, aus denen sich dann die Nationalgottheiten entwickelten, und indem man den Gott in einen Tempel einfing, glaubte man sich seine hülfreiche Gegenwart für immer zu sichern, sie immer beeinflussen und günstig stimmen zu können. Daher stellt der Urmensch seinen Gott einfach und realistisch dar, in der Regel als eine bekleidete oder unbekleidete Holzpuppe. Was bei vielen Fetischen der Wilden unrealistisch erscheint, ist oft nichts als mangelhafte Technik. Erst mit dem Uebergewicht der priesterlichen Herrschaft und der grübelnden Philosophie, wie in Aegypten und Indien entstanden jene scheußlichen Göttergestalten dieser Länder. Man wollte Ideen symbolisch verkörpern und es lag auch im Interesse der Priester die Gottheit so schrecklich als möglich hinzustellen, um ihre eigene Macht und ihre Einkünfte stets auf der Höhe zu halten. Wo die Religion rein geistig oder ein Schatz des ganzen Volkes, nicht nur priesterlicher Geheimbesitz war, in Juda, Persien, in Hellas entstand entweder kein Gottesideal in der Kunst (bezw. überhaupt keine bildende Kunst) oder sie hielt sich von jenen wüsten Ausschweifungen fern.

Auch die Poesie war anfänglich ihrem Wesen nach nichts als Nachahmung. Indem der Sänger

vor dem Kreise der Helden ihre Thaten erzählte, ließ er sie die freudige Erregung jener schweren Tage und ihrer frohen Triumphe noch einmal durchleben und reizte Fremde und Jüngere durch den Vortrag zu gleichem Mute, gleicher Tapferkeit an. Alle Poesie ist ursprünglich Tendenzpoesie gewesen, eine Dichtkunst um ihrer selbst willen, von der moderne Aesthetiker fabeln, gab es nicht, sie haftete stets an materiellen Zwecken. Wer eine Beförderung, eine Gunst vom Herrscher zu erlangen trachtete, schmeichelte ihm, indem er in ausgesuchten Worten seine Thaten, seine großen Eigenschaften pries. Wer ein gleiches Anliegen an Gott hatte, suchte ihn durch Lob und Schmeichelei günstig zu stimmen und nicht anders handelte, wer den Gegenstand seiner sinnlichen Liebe für sich gewinnen wollte, so gut wie der Vogel singt, um sich sein Weibchen zu gewinnen. Liebeswerben war das Urthema der Lyrik, deren Entstehung aus demselben Naturprinzip wie, z. B. die Mode zu erklären ist: der Zuchtwahl. Das Trinklied war ursprünglich keine rein akademische Lobpreisung des Weins, kein froher Begleiter des Mahls, sondern hatte, wie aus dem Texte alter Trinklieder hervorgeht, u. a. jenes ägyptischen beim Hereintragen der Mumie gesungenen, die grob-materielle Bestimmung, zum eifrigen Genuß der Getränke und Speisen, wie ein Stimulum, anzureizen. Höchst wahrscheinlich ist die Poesie aus der Prosa entstanden durch eine Art natürlicher Auslese der bedeutungs- und wirkungsvollsten Wörter. Es ist natürlich, daß man vor Personen, deren Gunst man gewinnen will, die Worte nach Bedeutung und Wohlklang wählt. Noch heute gebraucht der Tyroler Bauer, wenn er zu Gott spricht, die hochdeutsche Mundart, die er sonst nie anwendet. Der getragene Ton, in dem aus physischen Gründen vor größeren Versammlungen gesprochen werden muß, weckte bald das

metrische Gefühl und die Bevorzugung fester Rhythmen. Auch unsern Schauspielern fällt es ja leichter auf der Bühne Verse zu deklamieren als gewichtige Prosa natürlich zu sprechen. Das alte Testament zeigt uns teilweise ganz genau die Uebergangsepoche von Prosa zu Vers an. Ist ja doch das unentbehrliche Hilfsmittel der Poesie, die Schrift selbst in ihrer ursprünglichen Gestalt als Bilderschrift nichts als Nachahmung.

Ueber die Entstehung und Urgeschichte der Musik wissen wir am wenigsten. Doch daß auch sie ursprünglich nichts anderes als Nachahmung gewesen, Nachahmung gewisser Naturlaute, des Vogelgesanges 2c., erscheint klar. Vielleicht lernte der Mensch früher singen als sprechen, vielleicht führte der zufällige Klang eines Fadens, einer Saite, die gelegentliche Entdeckung, daß die Tonhöhe von Länge und Stärke der Saiten abhinge, ein halbhohler Zweig oder dergleichen auf die Erfindung der Instrumentalmusik, vielleicht das Klingen des Bogens, wer will es mit Bestimmtheit sagen? Innere Anregung macht sich naturgemäß im Ausstoßen von Tönen Luft, der wilde unfreiwillige Zuhörer ahmte diese Töne nach, dem unwiderstehlichen, angeborenen Triebe folgend, bald erkannte er den charakteristischen Tonausdruck für jede Stimmung, bald den Reichtum der Töne der menschlichen Kehle und die Aehnlichkeit der durch schwingende Saiten, Platten, gespannte Felle erzeugten, solche Töne vernehmend fühlte er sich in die Stimmung versetzt, in welcher er oder andere ähnliche auszustoßen vermochten und so lernte er bald Musik als Nachahmung des Ausdrucks von Gefühlsbewegungen systematisch ausbauen und ausführen.

Nachahmung, reine Nachahmung der Natur, des Lebens, sehen wir also, ist das ursprüngliche Wesen der Kunst. Allmählich aber wuchsen die Formen und Gestaltungen des Lebens ins Unendliche, von Tag zu

Tag tauchten neue auf, die immer mannigfaltiger sich gestaltenden Lebens- und Gesellschaftsverhältnisse schufen stets neue, von einander abweichende Figuren, Gruppen, Vorgänge, Konflikte, immer neue Völker mit eigenen Erscheinungen dieser Art traten in den Gesichtskreis der Völker und alle heischten gebieterisch künstlerische Darstellung. Dies konnte auf die Dauer nicht angehen, die Haufen wurden zu bunt und sinnverwirrend, die charakteristische Individualität drohte für die Kunst völlig verloren zu gehen. Dem Bedeutenden mischte sich zu viel Unbedeutendes bei, die realistische Ausführung drohte in unendlicher Breite auseinanderzugehen, und was dieser übertriebene Naturalismus heil ließ, verdarb jenes Uebergreifen der Fantasie, welches wir oben gekennzeichnet haben. Mehr als durch die politischen Wirren, welche auf die Kunstentwicklung selten schädlichen Einfluß ausüben, gingen an diesen Umständen eine Anzahl Kunstrichtungen des Altertums, die ägyptische, die assyrische, die indische zugrunde. Da waren es die Hellenen, welche mit klarem Blick die Gefahr, ihre Ursachen und auch den einzig möglichen Weg zur Rettung erkannten. Bei Zeiten retteten sie ihre Kunst aus der Gefahr, in der Scheußlichkeit aufzugehen, wie sie einige der ältesten Reste der griechischen Plastik, so die Metopen von Selinus zeigen, Denkmäler einer verfallenden Kunst, nicht wie lange irrtümlich angenommen, einer noch unentwickelten. Sie, die von den Orientalen das Gute gern annahmen, die Schrift, mancherlei technische Erfindungen, wie das Glas, lehnten ihre Kunst doch ab und eröffneten eine neue Epoche der Kunst, welche sich aus der reinen Nachahmung der Wirklichkeit zu einer Nachbildung derselben erhob. Sie suchten aus der Fülle der Erscheinungen der Wirklichkeit die typischen zu erkennen. Nicht, wie man früher meinte, auf die Darstellung des Schönen, sondern auf die des Wesent-

lichen, Ewig-Gültigen, Bleibenden kam es ihnen an, und es lebt ein Geist in der Ideenlehre Platos, den griechischen Bildhauern: den Schöpfern des Parthenonfrieses, des Diadumenos und aller andern herrlichen Gestalten, sowie der Dichter der Oresteia und der Oedipodeia. Die Nachbildung des Typischen in der menschlichen Gestalt, den ewigen menschlichen Seelenzuständen, den immer wiederkehrenden Konflikten bilden von nun an das Prinzip der Kunst, die Abstreifung des Zufälligen, Augenblicklichen, Vorübergehenden, die Befreiung von allen irdischen Schlacken. Hellas und das Heidentum konnten zugrunde gehen, dieses Kunstprinzip überdauerte den Untergang, es überwand den Ansturm der germanischen und hunnischen Barbarei, es verdaute das Christentum. Nicht das Christentum hat kunstgeschichtlich die Antike in sich aufgenommen, sondern das Hellenentum hat das Christentum verzehrt, nachdem es lange an ihm herumgewürgt. Schließlich aber mußte das letztere mit seiner Verachtung des Irdischen, seinem Glauben an Auferstehung, Reinigung und Verklärung jenem Prinzip noch zu gute kommen, welches in den Madonnen Raphaels — der Verkörperung des Ewig-Weiblichen — in den Liedern Petrarcas — der typischen Darstellung der Liebe — in den Tragödien Shakespeares und den Symphonien Beethovens — den ewigbleibenden typischen Darstellungen der Leidenschaften — den Lustspielen Molières als denen der typischen menschlichen Schwachheiten — dem „Faust“ als der des geistigen Ringens der Menschen u. s. w. seine gewaltigste und vollkommenste Verkörperung fand, jenes Prinzip, welches sich kurz in den Worten ausspricht: Die Kunst stellt nicht Menschen, sondern den Menschen, nicht Leben, sondern das Leben dar. Jeder materielle Zweck ward aus der Kunst verbannt, sie sollte nur den einen allgemeinen Zweck haben: zu erfreuen.

Doch auch dieses Prinzip mußte sich endlich abnutzen. Aus den Typen mußten schließlich einmal Stereotypen werden, obgleich gerade die fortschreitende Schärfe der Beobachtung, die sich immer mehr verfeinernde Ausbildung der Methode derselben und die stetig höher entwickelte Technik für feine Individualisierung sorgten. Allein das Prinzip wirkte gerade in den mittelmäßigeren Geistern verderblich; man besang nicht mehr seine Liebe, sondern nur noch die Liebe, und alle Romane und Dramen spielten nur noch in einer großen Stadt. Alle Versuche künstlicher Individualisierungen mußten schließlich scheitern, denn dieselben blieben rein äußerlich; die Menschen, die Lebensverhältnisse, die Konflikte blieben, das war der Hauptfehler, schablonenhaft und die Kunst sank immer mehr und mehr zum bloßen Handwerk herab, das schließlich auch ein mit mäßigen stilistischen Kenntnissen ausgerüsteter Blaustrumpf ausüben konnte.

Aber schon regte sich unter der absterbenden Hülle das neue Leben. Die moderne Naturwissenschaft weckte es mit ihrer neuen Methode, sie, welche unserem Zeitalter die Signatur giebt. Immer mehr konnte man erkennen, daß es das große unabänderliche Naturgesetz sei, welches Welt und Leben regiere, eine immer größere Anzahl jener Reflexe erkannte man, in denen das einige, gewaltige Naturgesetz in den mannigfaltigen Formen und Verhältnissen des Lebens und der Welt gebrochen strahlt. Und so trat mit ihrer Zeit fortschreitend die Kunst, die von der rein naturalistischen Nachahmung der Wirklichkeit ausgegangen und zur Nachbildung des Typischen vorgeschritten war, in ihre jüngste moderne Phase: die freie plastische Nachschöpfung der Welt und des Lebens, bezw. der einzelnen Teile derselben, besonders natürlich der menschlichen Gesellschaft, auf Grund der von uns erkannten jene regierenden Naturgesetze. Einst machte die feine

Beobachtung allein den Künstler, später die gelungene Hervorhebung des Wesentlichen und Absonderung alles Zufälligen, Aeußerlichen, sowie die vollendete Technik. Vom modernen Künstler wird dies als selbstverständlich verlangt, aber dazu tritt die Forderung der Kenntnis der Gesetze des Lebens und der Natur und die Uebereinstimmung seiner Schöpfungen mit denselben.

So gestaltet sich vom Standpunkt unserer Anschauung aus in groben Zügen der Entwickelungsgang der Kunst, natürlich unterbrochen und umrankt von zahlreichen Perioden zeitweiliger Degenerationen, Seitensprüngen, Rückschlägen, aber im Großen und Ganzen doch eine beständige Fortentwickelung, auch in den einzelnen Perioden, Künsten und Kunstgattungen aufweisend.

Welche Folgerungen fließen nun aus der Erkenntnis dieser Thatsachen? Die Kunst ist ihrem Wesen nach nichts Himmlisches, Ueberirdisches, sondern etwas rein Menschliches, Natürliches, in der natürlichen Organisation des Menschen Begründetes, aus dieser und den die Entwickelung des Menschen, die Erhaltung der Welt bestimmenden Prinzipien mit Naturwendigkeit Folgendes. Sie steht demnach auch unter denselben Naturgesetzen, wie alles Natürliche. Vor Allem gilt auch für sie das Gesetz der beständigen organischen Fortentwicklung. Sie entwickelt sich gleichmäßig fort mit den Fortschritten der menschlichen Erkenntnis. Sie muß daher in jeder ihrer Erscheinungsformen allzeit gedanklich, stofflich und technisch auf der Höhe der Erkenntnis ihrer Zeit stehen und mit derselben vorwärts streben und nur wer sie so ausübt, verdient den Namen eines Künstlers — Kunst und Künstler müssen „modern" im höheren Sinne des Wortes sein, in jenem Sinne, in dem es Homer, Aeschylos, Sophokles, Aristophanes, Juvenal, Kalidasa, Firdusi, Dante, Boccaccio, Calderon, Cervantes, Shake-

speare, Molière, Goethe, Byron gewesen. Nur so ist des Dichters Wort wahr und richtig zu verstehen:

„Wer den Besten seiner Zeit genug
Gethan, der hat gelebt für alle Zeiten."

Eine Kunst, welche diese Bedingung nicht erfüllt, welche sich in Stoffe, Anschauungen, Ideenkreise und Formen längst vergangener Zeiten versenkt, wie die Schulen der Romantiker oder Nazarener hört eben auf eine Kunst zu sein und wird zur leeren Wort- oder Farbenspielerei. Das Gleiche gilt von den krankhaften Nachahmungen der Klassiker in unserer Zeit, welche gedanklich wie zum Teil auch technisch — z. B. im Roman — schon über die Höhe derselben hinaus gegangen ist.

Das oberste Naturgesetz ist das von der Erhaltung der Gattungen, der Neu- und Fortbildung der Unterarten und darum auch das oberste Kunstgesetz. Er steht an der Spitze der modernen Aesthetik und muß jeder Beurteilung eines Kunstwerks resp. eines Künstlers zuerst zugrunde gelegt werden. Als Künstler im höchsten Sinne wird daher vor dem Richterstuhl einer gerechten Kritik nur zu gelten haben: 1. Wer eine neue Gattung oder Art geschaffen — z. B. außer den Geistesriesen wie Aristophanes, Dante, um nur ein paar neuere Namen zu nennen — J. v. Eyck (falls dieser wirklich der Erfinder der Oelmalerei gewesen), Diderot, der das bürgerliche Schauspiel geschaffen, Jean Paul 2c.

2. Wer zur Fortentwickelung einer der bestehenden wesentlich beigetragen, sie auf eine höhere Stufe erhoben: Gluck, Mozart, Lessing, Giotto 2c.

3. Wer den Höhepunkt einer bestimmten Art erreichte und bezeichnet: Phidias, Sophokles, Raphael, Dürer, Bach, Beethoven, Walther von der Vogelweide, Shakespeare, Schiller, Goethe 2c. Natürlich wird hier

das Urteil im Einzelfalle häufig schwanken, da die Kunst als Ganzes in beständiger Fortentwickelung begriffen ist und was heute als Höhepunkt einer Art erschien, morgen schon übertroffen sein kann.

4. Wer in Zeiten eines drohenden zeitweiligen Niederganges einer Art dieselbe mit Kraft und Erfolg auf der alten Höhe der Entwickelung festzuhalten versucht, z. B. Seneca, die Meister des Laokoon; — ich kann natürlich an dieser Stelle nur ein paar herausgegriffene Namen geben, eine geordnete Aufzählung gehört in ein vollständiges systematisches, nach der neuen Anschauung abgefaßtes Lehrbuch der Kunstgeschichte. Die Letztere wird aber erst dann auf der Höhe unserer Zeit stehen, wenn sie sich diese Grundanschauung zu eigen gemacht hat, und ebenso die Kunstkritik, sobald sie bei Beurteilung neu auftretender Künstler und Kunstwerke vor allem nach jenen beiden Prinzipien urteilt: steht der oder das zu Beurteilende gedanklich, stofflich und technisch auf der Höhe seiner Zeit und wie ist sein Verhältnis zur Fortentwickelung der Kunst, bezw. der Kunstgattung oder -art, um die es sich im vorliegenden Falle handelt?

Es wird dem Verfasser einer umfangreichen Naturgeschichte nicht einfallen, alle Kanarienvögel oder alle Hunde, die je in der Welt gelebt, bei Namen aufzuzählen, ja nicht einmal die, welche schönen Schlag oder besondere Wachsamkeit oder Geschicklichkeit besaßen, wie viele ihres Geschlechts, sondern er wird nur eine Generalbeschreibung der Gattungen und Arten geben, ihrer Beschaffenheiten und Eigenschaften und dann als besondere Beispiele nur die aufzählen, welche durch ganz außerordentliche Eigenschaften oder Leistungen die Krone ihres Geschlechts, gewissermaßen eine höhere Stufe desselben bilden (ich erinnere z. B. an die Geschichte einzelner in der Naturgeschichte berühmter Bernhardinerhunde) und diese Leistungen besprechen.

So wird auch der Kunsthistoriker der Zukunft sich frei machen von dem unendlichen Wust und Ballast der Aufzählung toter Namen und verschollener Werke, er wird von den Lebenden wie von den Toten jene Tausende nicht in sein Werk aufnehmen, welche mit gutem Willen und mittelmäßigem Vermögen gebaut, gedichtet, gepinselt, komponiert haben, was ihnen gerade durch den Sinn fuhr, mit einer gewissen, leichten Beherrschung der Technik und Glätte der Form, im Wesen aber nach der alten guten Schablone, ohne die Gattung oder Art in der sie wirkten, selbst zu fördern. Die Kunstgeschichte der Zukunft wird Entwickelungsgeschichte der Gattungen und Arten sein, diese, nicht die Individuen werden im Vordergrund stehen, oder wenigstens nur solche Individuen, welche in der eben bezeichneten Weise auf jene eingewirkt, sie wird mehr Ideen- und Sozial- als Namen- und Werkgeschichte sein. Und weiß Gott, es wird kein Unglück sein, wenn sie Namen wie Gottsched, Gellert, Clauren, Schlegel, Heyse, Wolff, kurz aller Auchkünstler in jeder Richtung der Nachwelt unterschlägt. Sie wird dadurch nur an Uebersichtlichkeit gewinnen und dadurch sowohl jene, welche sie bestehen läßt, als die durch den Wust von Namen tiefer in den Hintergrund gerückten, wahrhaft verdienten Männer, die ernst und still für sich an der Fortbildung der Künste arbeiten und die sie in die vollen Ehren einsetzt, dem Bewußtsein der Nachlebenden um so fester einprägen.

II.

Es ist bestreitbar, ob die Wahrheit das oberste Gesetz und der höchste Triumph der Kunst ist. Unbestreitbar aber ist der Ausschluß der Unwahrheit, eines der ersten Gesetze künstlerischen Schaffens. Niemals darf der Künstler der Einbildung auf Kosten

der Naturwahrheit unbeschränktes Spiel lassen. Wahr in höherem Sinne ist, was man weiß und was man glaubt. Der antike Künstler mochte Centauren oder Faune bilden, das Altertum glaubte daran und sah sie leibhaftig mit dem geistigen Auge; dem modernen Menschen, dem sie der Künstler vorführen wollte, würden sie ewig Spielwerk bleiben. Kunstwerke aber werden nicht für die Bauern, sie werden für die Höchstgebildeten ihrer Zeit geschaffen, für die, welche nach jeder Richtung auf der geistigen Höhe ihrer Zeit stehen. Niemand würde einem Künstler mehr glauben, sobald ihm grobe Verstöße gegen das Wissen und die Anschauung seiner Zeit nachgewiesen würden. Der Hauptfaktor der künstlerischen Wirkung, die Erregung der Illusion in der Seele des Zuschauers, als sei das Kunstwerk echtes Leben, wäre sofort und für immer gestört. In unserer Zeit herrschen nun einmal Naturwissenschaft, Technik, Volkswirtschaft, sie machen auf allen Gebieten des öffentlichen wie des intimen Lebens ihren Einfluß geltend. Der Künstler, der moderne Menschen, moderne Verhältnisse darstellt und daher auch die Schilderung der Einwirkungen jener Disziplinen nicht umgehen kann, wird daher gut thun, sich wenigstens in der Hauptsache mit der Entwicklung und den Hauptgesetzen derselben vertraut zu machen, bevor er an's Dichten geht, um sich nicht groben Irrungen und gerechtem Tadel auszusetzen. Er wird auch bei der Darstellung historischer Stoffe den dermaligen Standpunkt und Einfluß jener Wissenschaften zu erkunden trachten, um auch geschichtliche Stoffe der geistigen Reife seines Publikums gemäß darzustellen. Wer uns in einer Dichtung aus der Urzeit der Menschheit jene Epoche noch als ein goldenes Alter im Stile Rousseaus vorführen wollte, würde unwillkürlich ein allgemeines Lächeln hervorrufen. Der freie Wille des Helden erscheint uns heut durchaus

nicht mehr als unerläßliches Moment zur tragischen Wirkung, wir sehen eine eben solche in dem Kampf zwischen dem psychischen Wollen und der den Willen einschränkenden physischen Mächte im Menschen. Besitzt nun ein Dichter besondere Kenntnisse der menschlichen Verhältnisse, in denen jene Disziplinen sich besonders geltend machen, so ist es natürlich, daß er sich der künstlerischen Gestaltung derselben mit Vorliebe widmen wird. So schildert Turgenjew mit Vorliebe die verderblichen Wirkungen der Leibeigenschaft, die Lähmung des sittlichen Willens durch die Macht der Sinnesnerven über Willenszentren, so Freytag und Zola den Einfluß der Erblichkeit auf die Charakterentwickelung, weil diese Schriftsteller zufällig oder geflissentlich diese wirtschaftlichen und physiologischen Verhältnisse besonders genau beherrschen. Niemand wird ihnen daraus einen Vorwurf machen. Die bildenden Künstler des Mittelalters waren sehr schwach in der Darstellung der nackten menschlichen Gestalt. Sie hatten keine Gelegenheit, allerorten nackte menschliche Leiber zu sehen, wie ihre Vorgänger in Hellas, das Studium am toten Körper verbot die Religion. Mit dem Humanismus blühte auch die Anatomie auf und sofort zogen Michelangelo, Dürer, Tizian, Rembrandt daraus die schönsten Früchte für ihre Kunst. Sie brachen die Konvention in der Darstellung des menschlichen Leibes nnd Rembrandt verherrlichte in einem seiner berühmtesten Gemälde sogar das anatomische Studium. Wie mögen damals in ihren Werkstätten die Epigonen der musivischen Künstler, der brutalen plumpen Steinbehauer des Mittelalters gezetert haben über die dreisten und anmaßenden „Naturalisten" Donatello, Michelangelo, Dürer und Rembrandt, welche die frei schaffende, ideal spielende Fantasie durch wissenschaftliche, mathematische und anatomische Studien, durch Rechnen und Schneiden

einengen und behindern wollten, um sie aus den Bann des steifen Konventionalismus Cimabues und Wohlgemuths zu erlösen!

Nun möge aber niemand meinen, daß es mit dem Studium jener Disziplinen allein gethan sei, daß, wer seinen Kursus Physiologie, Nationalökonomie, Technologie beendigt oder summarische Handbücher desselben gelesen hat, hingehen und ein modernes Kunstwerk schaffen könne, indem er Fälle aus dem Leben, welche die Hauptgesetze jener Fächer illustrieren, einfach nacherzählt, oder solche erfindet. Krankenberichte sind noch keine Novellen, dialogisierte Gerichtsverhandlungsprotokolle noch keine Dramen, die „Klinische Wochenschrift", der „Kapitalist", die „Gerichtszeitung" werden von Gelehrten und Journalisten geschrieben, nicht von Dichtern. Das corpus juris ist ein kasuistisches Sammelwerk, kein poetisches wie die Edda. Das ist es, was die Heißsporne des äußersten Naturalismus nur zu gern vergessen, hier ist die Grenze, wo sich Realismus und Naturalismus für immer trennen. In Bölsches Abhandlung: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" findet sich derselbe Irrtum hartnäckig durchgeführt.

Die Kunst ist keine Experimentalwissenschaft, welche blos die Gesetze der Natur in der Erscheinungswelt verkörpert, sonst wäre kein Unterschied zwischen einem Strauß der berühmten, dem Anschauungsunterricht meisterlich dienenden, künstlichen Blumen von Chr. Hauch in Breslau und einem Stillleben von Grönland. Bölsche wünscht „Dichtungen", welche zeigen, wie die Darwinschen Gesetze, die den freien Willen einschränkenden Naturgesetze sich im Leben der Einzelnen nnd der Gesellschaft verkörpern. Aber in Wirklichkeit ist die Kenntnis der Lebensgesetze für den Künstler nur, wenn man das Bild gestatten will, das Korset, vermittelst dessen er seiner Fantasie eine richtige und gefällige

Toilette giebt. Wenn aber Bölsche sich auf Zola und dessen Lehren vom Experimentalroman beruft, so beweist er damit nur, daß er Zola um nichts besser mißverstanden hat, als dies die meisten der Durchschnittsleser zu thun pflegen. Kein anderer nämlich, als Zola selbst, hat in einem gelegentlichen Prosa-Epigramm die kürzeste und treffendste Erklärung des Begriffs „Kunstwerk“ gegeben. Er nennt es: „un coin de la nature, vu à travers d'un tempérament“. Bölsche sieht in Zolas Dichtungen immer nur den nach allen Richtungen hin mit oft genug pedantischer Genauigkeit durchforschten und als Typus aufgestellten coin de la nature, aber das tempérament, mit dem er geschildert ist, sieht er nicht, und doch ist es dies allein, was Zola zum Dichter macht. Es ist dies die neue, eigenartige und persönliche Auffassung vom Leben, von der Gesellschaft, von den typischen Figuren des modernen Frankreich, das Licht, in welches er sie rückt, die ursprüngliche, fortreißende Kraft, mit der er sie darstellt. Die Beleuchtung, die Pinselführung, welche in ihrer individuellen Behandlung den Stil schildert, machen den Künstler. Ob dieses Temperament, diese Auffassung eine optimistische oder eine pessimistische ist, erscheint dem Aesthetiker gleichgültig; nach der Richtung mag sich der Geschmack des Einzelnen, des Publikums mit dem Künstler selbst abfinden, der Kritiker hat, nach meinem Dafürhalten, nur zu untersuchen, ob überhaupt eine eigene Auffassung da ist. Er hat nicht zu entscheiden zwischen Byron oder Dickens, er hat nicht Knaus vor Gabriel Max, oder umgekehrt, die Palme zu reichen, er hat einzig den gedankenlosen Nachbeter, den temperamentlosen Stümper von der Bühne zu weisen. Nicht durch Brillen, nicht mit geliehenen Linsen soll der Künstler sehen, sondern mit eigenen Augen. Eine Individualität soll uns entgegentreten, die ihre eigene Art hat die

Dinge zu betrachten, gleichviel ob es die Art eines Menzel oder eines Böcklin, eines Freytag oder Zola ist. Wer ähnlich organisierte Nerven besitzt und durch Lebensanschauungen ähnliche Eindrücke empfangen hat, wie die, welche bei jenen Männern die Ursache ihrer Lebensanschauungen geworden sind, schließt sich ihnen bewundernd an. Wen die Feierlichkeit welthistorischer Momente ganz und voll mit ernster Begeisterung erfüllt, bewundere Anton von Werners Kaiserproklamation als das bedeutendste geschichtliche Gemälde der Modernen; wer gewohnt ist, sich auch in den ernstesten Momenten sein Körnlein Humor zu bewahren und menschlich genug fühlt, um zu wissen, daß auch bei den festlichsten Gelegenheiten ein unfreiwilliger Teilnehmer einmal gähnen oder dem Nachbar einen schlechten Scherz ins Ohr flüstern kann — der ziehe Menzels Krönungsbild vor. Ohne ein individuelles Temperament giebt es kein Kunstwerk. Wer kennt nicht Rembrandts berühmtes Gemälde seiner Mutter? Wer findet die alte Frau mit den tausend Runzeln und Falten schön? Wer wollte sie auch nur als Typus einer Künstlermutter gelten lassen, wie man das etwa bei einem Bilde der Frau Rath einwenden könnte? Zum Kunstwerk wird das Portrait erst durch den ihm eigenen Schein des gelbroten Lichts, den der Maler darüber ausgegossen hat. Das Helldunkel ist der Ausdruck seines eigenpersönlichen künstlerischen Temperaments, es macht ihn zum Künstler. Ein Balthasar Denner hat ebenso vorzüglich alte Männer und Frauen gemalt, aber niemand wird ihn in einem Atem mit Rembrandt nennen, denn er rückt seine Köpfe bei weitem nicht in ein so eigenartiges, temperamentvolles Licht.

Natürlich darf die künstlerische Individualität nie zur Manier werden, welche die Dinge nicht blos eigenartig beleuchtet, sondern ihr Wesen entstellt und

und sich dadurch an der Kunst ebenso sehr versündigt, wie durch die Unkenntnis der Lebensgesetze. Die Romantiker sind ein beredtes Beispiel für die Darstellung des Schadens, den eine zu tiefe Durchdringung der Lebenswahrheit durch eine in's Maßlose gesteigerte individuelle Anschauungsweise erzeugt. Unter den neueren Malern läßt sich Böcklin in manchen seiner Werke als Beispiel dafür anführen. Und berühren nicht bisweilen selbst die Gestalten eines Michelangelo mit ihren übermenschlichen Leibern, in ihren oft unmöglichen Stellungen hart jene Grenze? Keine Objektivität, von der viele Kritiker fabeln, giebt es in keiner Kunst; wer die Menschen einer verflossenen Periode nur so darstellen will, wie sie wirklich und nachweislich gewesen, kann bei außerordentlichen Geistesanlagen ein Ranke, nie aber ein Shakespeare werden. Eben an den historischen Szenen des großen Briten erkennen wir es deutlich, daß auch er, das angebliche Muster der „Objektivität", Welt und Menschen nur durch sein angeborenes oder erworbenes Temperament betrachtete.

Mir däucht, die Grenze wäre demnach nicht schwer zu ziehen, bis zu welcher die Wissenschaft auf die Kunst einzuwirken hat.

Jedes Kunstwerk, haben wir gesehen, geht hervor aus einer Verbindung der naturwissenschaftlich richtigen Beobachtung — sind doch Soziologie und Technologie nur angewandte Naturwissenschaft — und der angeborenen oder erworbenen individuellen Art, die Dinge zu betrachten. Diese Anschauung steht ebenfalls auf dem Boden der modernen Naturwissenschaft, welche — wie z. B. Wundt in seiner Ethik, Lippert in seiner Kulturgeschichte — den Menschen zugleich als Gattungsmolekul und als selbstständiges Einzelwesen auffaßt. Die richtige Mischung jener Verbindung ist es also, die den Künstler macht, auf den Grad des Gesichts-

winkels kommt es an, unter dem der Künstler die Welt sieht. Zu unterst sieht er die Welt, wie sie scheinbar ist, als Photograph; je höher sein Auge steigt, in desto eigenartigerer Lichtbrechung wird sie ihm erscheinen; sowie er aber die neunzig Grade überschreitet, wird sich ihm die Welt der Erscheinungen verschieben, verkürzen, verzerren und bis 180 auf den Kopf stellen. Zwischen beiden Punkten, null und neunzig Grad, liegt also seine Bahn, und die Naturwissenschaft giebt ihm die Mittel an die Hand, jeden Augenblick zu prüfen, ob er sich einem derselben allzu sehr genähert hat, sie ermöglicht ihm, die Welt im Lichte des eigenen Temperaments zu schauen, ohne sich zu versehen.

6. Die Strömungen im Realismus.

Die Strömungen im Realismus.

Wie zahlreiche Gegner die heutige realistische Literaturströmung auch besitzt, wie berechtigt manche Einwürfe gegen dieselbe auch von gewissen Standpunkten erscheinen mögen — ein Verdienst wird der neuen Schule und ihrer Thätigkeit sicherlich Niemand abstreiten: sie hat frische Bewegung, pulsendes Leben hineingebracht in das stockende literarische Treiben unserer Zeit. Bis zum Jahre 1884 etwa glich das literarische Leben Deutschlands einem Zimmer eines verlassenen Königsschlosses, das seit Jahren nicht betreten wurde. Dicker Staub lag auf den Möbeln, hinter den geschlossenen Fenstern hatte sich schauerliche Stickluft angesammelt. War es nicht natürlich, daß bei dem ersten, neuen Luftzuge, dem ersten Schlag des Teppichklopfers mächtige Wolken emporwirbelten und manche reizbare Lunge ob dieser Veränderung, die ein neues Dasein einleitete, furchtbare Hustenanfälle bekam? Eines ist sicher: Mit Literatur hatten sich von 70—84 außer alten Frauen und jungen Mädchen oder Gymnasiasten nur wenige reife ernste Männer beschäftigt. Wer über ästhetische Fragen ein Gespräch anknüpfen wollte, ward in der Regel verlacht. Geschäft, Politik, vielleicht noch etwas populäre Wissenschaft waren das Einzige, was der Teilnahme eines Mannes würdig erschien. Erst seit den Erregungen, die der Realismus in weite Kreise getragen, haben in

unserem Industrie- und Militärstaate ernsthafte Männer und Frauen wieder ein Interesse an literarischen, an ästhetischen Fragen gewonnen und glauben, daß diese Dinge einen allgemeinen, positiven, thatsächlichen Wert besitzen und nicht nur den Stoff für Unterhaltung an langweiligen Winterabenden abgeben. Wir Deutschen sind ein merkwürdiges Volk. Bis in die fünfziger Jahre Schöngeister, ästhetische Kannegießer, dem realen Leben abgewendete Stubenhocker, reine Idealisten schlugen wir plötzlich ins Gegenteil um; krasser Materialismus bemächtigte sich unser, nichts hatte Wert, was nicht Gewinn oder äußere Macht brachte und bedeutete. Gottlob, seit einigen Jahren liegt diese Stimmung im Sterben, wir haben allgemein wieder höhere Güter schätzen gelernt; die Kunst ist uns wieder ernster, heiliger Besitz und Pflicht geworden — und der Realismus hat zu dieser Wandlung nicht gerade den kleinsten Teil beigetragen. In Frankreich herrschte schon längst die Ueberzeugung, daß die regste Sorge für die wirtschaftliche und militärische Größe das wärmste, lebendigste Interesse an der Kunst nicht ausschlösse — und umgekehrt. Wir glaubten lange, daß uns nur die Wahl bliebe, das Land der Staël oder des Bismarck zu bleiben, das Land der Denker und Dichter, der Träumer oder das der Eroberer und Fabrikanten. Jetzt fühlen wir die Fähigkeit, die Kunst und das reale Leben gleich den Franzosen zu verschmelzen: einen Vorgang, bei dem beide gewinnen werden. Und diese Verschmelzung diese Vernichtung der früheren beschränkten Einseitigkeit, dieses gegenseitige Geben und Empfangen, wie es einst Gutzkow erstrebte, wie es Lessings ahnender Geist schon angebahnt hatte, ist zu einem ansehnlichen Teile das Werk des Realismus, dessen Vertreter in Deutschland daher beanspruchen, nicht blos als Künstler zu gelten, sondern auch als Kulturförderer.

Im Uebrigen bestreitet selbst von den Mitgliedern der realistischen Schule keiner die Schwächen und Mängel, welche den künstlerischen Leistungen in Deutschland noch anhaften. Die Realisten des Auslands sind Greise — die Deutschen junge Leute, zum Teil noch unter dreißig. Es wäre unbillig, von den letzteren schon heute dasselbe zu fordern, wie von jenen, welche Ländern angehören, in denen seit langen Zeiten das Prinzip als vollberechtigt anerkannt ist, für das die anderen sich in Deutschland das Daseinsrecht erst schwer erkämpfen mußten, zum Teil noch in diesem Augenblick erkämpfen müssen. So tief daher der Realismus in Deutschland noch in den Anfängen steckt, so lassen sich doch schon ganz genau drei scharf getrennte Hauptströmungen feststellen, in welchen die Versuche der neuen Kunst sich bewegen, und zwar ganz unabhängig von den Einflüssen und Beispielen des Auslands. Die Hauptströmungen, welche für die nächste Zukunft des Realismus in Deutschland wohl auch entscheidend bleiben werden, kurz zu kennzeichnen, liegt mindestens ein zeitgeschichtliches Interesse vor.

Auch für den Realismus gilt das Gesetz der Entwicklungsgrade. Die älteste Strömung ist die konservativste, die jüngste — der sogenannte „konsequente" Realismus — die radikalste. Ich möchte jene erste Richtung, mit welcher die ganze Bewegung begann, als den Idealrealismus bezeichnen. Ihre geistigen Väter sind die Brüder Hart, W. Kirchbach und einige andere Schriftsteller. Ihr Wirken war ursprünglich nichts als ein Protest gegen die konventionelle Verflachung der Tagesliteratur. Sie wollten den Idealismus keineswegs ausschließen, sondern im Gegenteil vertiefen. Sie suchten den Realismus vor allem in den Ideen, in der Größe der darzustellenden Leidenschaft, in der dreidimensionalen Plastik der Gestalten, in der Verklärung der zeitgenössischen An-

schauungen durch die Poesie. Die Nachahmung und Schilderung der äußeren Wirklichkeit allein, und wäre sie noch so meisterhaft, galt ihnen nicht als Verdienst, im Gegenteil, die Form der Einkleidung der Ideen und Gestalten dünkte ihnen gleichgiltig, wenn diese nur an sich groß und gewaltig waren. Sie bedienten sich daher auch der Allegorie, des Märchens, sie behandelten geschichtliche Stoffe, schufen fabelhafte Gestalten. Sie erkannten das unbeschränkte Recht der Fantasie an, vorausgesetzt, daß die Erzeugnisse derselben nur im Ganzen groß und mächtig waren. Sie erscheinen mit geradezu fantastischen Schöpfungen, wie Kirchbachs „Letzte Menschen“, Harts „Lied der Menschheit“. Nur das Schablonenhafte, tausendmal Dagewesene sollte bekämpft und dafür eine wahre, ergreifende Analyse des menschlichen Gemütslebens gegeben werden, die unsere Empfindungen bis in die letzten Fasern darlegte. Diese künstlerische Anschauung blieb unter den deutschen Realisten mehrere Jahre lang [80—82] allein herrschend; damit ist der Beweis geliefert, daß der deutsche Realismus nicht, wie seine Gegner behaupten, eine Nachahmung des ausländischen sondern ursprünglich und eigentümlich aus dem deutschen Geiste erflossen ist; denn weder in Frankreich, noch in Rußland, noch in Skandinavien waren ähnliche Strömungen zu Tage getreten.

Ganz entgegengesetzte Ziele verfolgt nun die jüngste, erst seit einem Jahre bestehende Strömung, der „konsequente“ Realismus der „Freien Bühne“, die Richtung der G. Hauptmann, Holz u. s. w. Diese Schule will von Ideen und Tendenzen in der Kunst nicht das mindeste wissen, sie leugnet die ästhetische Berechtigung derselben und sieht die Aufgabe der Kunst einzig und allein in der getreuen Nachahmung des Einzellebens, der Zustände, der Wirklichkeit. Diese Richtung nennt sich realistisch, ist aber eigentlich rein naturalistisch.

Sie bestreitet dem Dichter jedes Recht, nach seiner Erkenntnis aus den Vorgängen der Realität nur das Wesentliche herauszuheben und nachzuschaffen und wegzulassen, was ihm gleichgiltig dünkt. Sie erklärt, daß es Wesentliches oder Gleichgiltiges für die Kunst nicht gebe, daß, was ist, nicht nur vernünftig ist, sondern auch künstlerisch, daß es ein Irrtum sei, zu glauben, ein und derselbe reale Vorgang könne für den Künstler wesentlich — also die Darstellung erfordernd — sein oder nicht, je nach der Idee, die der Künstler durch Wiedergabe eines Stückes Natur verkörpern wolle. Nein, der Künstler hat überhaupt nicht das Recht auf Gedanken, er hat nur die Pflicht, wiederzugeben, was ist — wie es ist — weil es ist!

Je virtuoser die Darstellung ist, je lebhafter durch dieselbe das Stück Realität, welches sie wiederspiegeln soll, vor das Auge des Lesers geführt wird, desto höher steht der Künstler. Daher legt diese Schule den Hauptwert auf die möglichst vollendete Technik, auf die Anwendung von Mitteln, welche den Schein der Wiedergabe einer Wirklichkeit am besten unterstützen: auf die möglichst weitgehende Anwendung der Mundarten, der halben, abgebrochenen, nicht zu Ende geführten Sätze, der langen Beschreibungen, der unartikulierten Naturlaute, auf die Nichtanwendung von Monologen in Drama ꝛc. Es ist natürlich nicht nötig, daß jedem naturalistischen Kunstwerke ein wirklicher, thatsächlicher Vorgang genau entspricht: es genügt, daß durch die eben bezeichneten und ähnliche technische Kunstgriffe im Leser die Empfindung eines solchen Entsprechens wachgerufen wird.

In der Mitte zwischen beiden Strömungen bewegt sich nun eine dritte, die breiteste, die, welche gewöhnlich gemeint ist, wenn man vom deutschen Realismus spricht, und deren Entstehung auch der Zeit nach

zwischen jene beiden fällt (1882). Ihre Vertreter sind vor allem Bleibtreu, M. G. Conrad, Kretzer — auch mir erweist man die Ehre, mich dieser Gruppe zuzurechnen. Das Organ derselben ist die Monatsschrift „Die Gesellschaft". Diese Strömung bildet gewissermaßen die Vereinigung, den Ausgleich der beiden extremen. Für ihre Vertreter ist die Hauptsache, der Kernpunkt der künstlerischen Arbeit, ebensowohl die Erfassung und Darstellung der die Menschheit bewegenden Ideen, der Gesetze, nach denen wir fühlen, denken, handeln, als die plastische Verkörperung — Verleibigung — derselben in Gestalten und Handlungen, welche auch in der Erscheinung, in der Aeußerung ihres seelischen Lebens, im Handeln und Reden, treu der Wirklichkeit entsprechen. Beides, sowohl Ideen, Naturgesetz, Wesen des Menschen, wie lebensgetreuer Ausdruck derselben steht diesen Realisten gleich hoch. Sie leugnen, daß der Künstler das Recht habe, seine Ideen in die Natur hineinzutragen und ein danach gemodeltes Bild der Welt zu geben, wie die Idealisten thun. Der Realist — man bezeichnet diese Schule wohl am besten als die realistische schlichtweg — sucht vielmehr der Natur die Seele aus dem Leibe zu ziehen, sie zu prüfen und dann ein Gebilde zu schaffen, in dem der Leib der treue Ausdruck der Seele ist. Er leugnet andererseits, daß die Kunst nur in der Darstellung der äußeren Erscheinung mit all ihren zufälligen Einzelheiten bestehe, die für ihr inneres Wesen nichts bedeuten. Er sucht vielmehr Körper und Geist zu vereinigen, in Harmonie zu bringen, indem er jeder Erscheinung bei ihrer künstlerischen Wiedergabe nur das für ihr Wesen Charakteristische läßt, das nicht Charakteristische abschneidet. Er sucht sich gleich weit zu halten von Fantasterei wie von raffinierter Virtuosität. Während der Naturalist nur die Wiedergabe zeitgenössischen Lebens billigt, erklärt

der Realist auch geschichtliche Stoffe und Gestalten für erlaubt, aber er verlangt, daß die logische Folge der Thatsachen nicht verändert, daß die geschichtlichen Figuren lebenskräftig dargestellt werden, so wie sie wirklich waren, nicht den Idealen des Dichters angepaßt, wie z. B. Schiller that. Auch Monologe gestattet diese Schule, wenn sich in ihnen das Wesen der betreffenden Gestalt am deutlichsten enthüllt. Dagegen verwirft sie fantastische, mythische Figuren, deren reale Existenz nach den herrschenden Naturgesetzen unmöglich wäre und der Erfahrung der Leser geradezu widerspricht, z. B. Faune, Satyrn u. dergl. (Natürlich verurteilt sie nicht etwa Goethes Mephisto, der deswegen gerechtfertigt ist, weil Goethe sein Werk in Form eines mittelalterlichen Mysterienstücks schrieb, gleichsam als das Werk einer Zeit, welche noch an den persönlichen Teufel glaubte.) Auch das Recht der Tendenz billigt diese Richtung dem Kunstwerk zu. Die Tendenz ist eigentlich erst das Salz der Kunst — nur darf um ihretwillen vom Künstler nicht etwa das Wesen der Natur, der Gestalten gefälscht werden. Während der Naturalismus beansprucht, von Grund aus eine ganz neue Kraft geschaffen zu haben, glaubt der Realismus an die Ewigkeit der Grundlagen der Kunst und Aesthetik und sieht in seiner Richtung nichts als eine Vollendung und natürliche Fortentwickelung der Kunst und Kunstanschauung Shakespeares und Goethes. Geht man aber der Sache tiefer auf den Grund, so erkennt man, daß die naturalistische Anschauung in der That nichts ist, als die alte Aesthetik von einer andern Seite; wie für letztere ist auch für die neue Lehre die Kunst Scheinwerk, Luftspiegelung der Wirklichkeit — während sie für den Realismus im Gegenteil nicht nur kein Schein, sondern vielmehr etwas höchst reales, die zweite Potenz der Wirklichkeit ist, die zur Wesenheit emporgestiegene Wirklichkeit, in der

äußere Erscheinung und inneres Gesetz sich in jedem Augenblick decken.

Man fühlt sich versucht, zu glauben, diese Dreigabelung der realistischen Strömung sei ein reines Werk des Zufalls. Allein niemand wird an dieser Anschauung festhalten können, der bemerkt, daß ganz ähnliche, entsprechende Erscheinungen sich auch auf anderen, grundverschiedenen Gebieten des geistigen Lebens bemerkbar machen. So finden sich — um nur einige zu erwähnen — in der zeitgenössischen Malerei genau dieselben drei Strömungen wieder. Da erscheint Böcklin (und seine Schüler wie Müller-Breslau u. a.) in seiner fantastischen und grübelnden Abwendung von der wirklichen Formenwelt und doch mit einer Kunst des physiognomischen Ausdrucks, die man ihrer inneren rücksichtslosen Wahrheit halber nicht anders als realistisch bezeichnen kann. Da treten ihm die Skarbina, Sinding, Ury gegenüber, die, auf jede Idee, Tendenz, Heraushebung des im besonderen Charakteristischen verzichtend, jeden beliebigen Winkel oder Vorgänge der Natur um ihrer selbst willen darstellen — da sehen wir zwischen beiden Richtungen die Uhde und Liebermann unermüdlich den Pinsel führen, sehen sie die frommen, uralten Glaubenslegenden vom modernen, sozialistischen Standpunkt darstellen, in realistischer Auffassung und Verkörperung, sehen sie Szenen aus dem Leben der Bauern und Arbeiter malen, in denen sich typische Bedeutung und individueller Ausdruck verschmelzen, in denen der einzelpersönliche Ausdruck die Beschäftigung, die Lebensweise, das Milieu wiederspiegelt, in denen die Idee, die Tendenz der sozialen Gleichberechtigung des vierten Standes zu ergreifendem Ausdruck kommt.

Und lassen sich auch nicht in der modernen Wissenschaft genau jene drei Strömungen unterscheiden? Versucht nicht Nietzsche in genialer Weise die Be-

gründung einer realistischen Metaphysik, indem er aus vorher aufgestellten allgemeinen Gesichtspunkten die Probleme der Wirklichkeit zu lösen, in ihrem Kern zu erfassen strebt? Erklärt nicht anderseits die naturwissenschaftliche Schule auf allen Gebieten — von den Anhängern Virchows bis zu den Nachfolgern Rankes — jedes verallgemeinernde Philosophieren für verhängnisvoll und sieht die Aufgabe der Wissenschaft allein in der Beschreibung und aktenmäßigen Feststellung des wirklich Seienden oder Geschehenen? Und steht nicht unmittelbar zwischen beiden Richtungen die Wundtsche Schule, welche das genaueste Studium der Einzelerscheinungen zwar als unbedingte Voraussetzung fordert, aber nicht als höchsten Zweck der Wissenschaft anerkennt, sondern ihm nur Wert beilegt, wenn es vom Aether der Philosophie durchdrungen ist, die jedes Atom der individuellen Beobachtung umspielt und die verwirrende Fülle der festgestellten Einzelthatsachen auf allgemeine Gesetze reduziert?

Wenn eine und dieselbe Erscheinung so auf den verschiedensten Gebieten gleichmäßig zutage tritt, kann sie nicht mehr als zufällig gelten, sondern ein tieferes, unaufhaltsames Gesetz muß ihr zugrunde liegen, das sich unserer Kenntnis vorläufig noch entzieht. Die Notwendigkeit einer Sache anerkennen, heißt aber ihre Berechtigung zugestehen. Wie man auch über den Realismus in Literatur, Malerei, Wissenschaft denkt — über ihn zur Tagesordnung gehen, kann man nicht mehr; Stellung muß man zu ihm nehmen.

Der Wanderer, der auf einer flachen grünen Haide wegmüde eingeschlummert ist, sieht plötzlich beim Erwachen den Rand des Himmels von glühendem Rot gefärbt. Er weiß nicht, wie lange er geschlafen, er hat den Kompaß nicht im Kopf, und vergeblich sucht er nach einem Zeichen, das ihm sagte, ob jenes

Rot den Aufstieg der Sonne bedeute oder ihren Untergang. Er muß ruhig sitzen und harren, ob die große Scheibe oder die kleinen Punkte aufleuchten werden.

Nach langem Schlummer während einer Zeit der Herrschaft des Säbels und des Geldsacks ist das künstlerische Deutschland wieder erwacht. Blutig funkelt ihm am Rande des Horizonts der Realismus.

Wer wollte vermessen genug sein, heut schon zu prophezeien, ob er einen Aufschwung oder ein Erlöschen der deutschen Kunst bedeutet, ob ihm eine lange Nacht folgen wird oder ein neuer Tag? . . .

7. Der Zweck in der Kunst.

Der Zweck in der Kunst.

I.

Selten hat wohl ein Dichterwort, ganz ohne Absicht des Schöpfers, unfreiwillig größere Verwirrung gestiftet, als Schillers berühmter Ausspruch: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Meinten doch sogar manche auf Grund desselben alles Düstre, Schaudererregende aus dem Gebiete der Kunst verbannen zu dürfen, Lears Wahnsinn, Michelangelos Nacht, die größten Kunstschöpfungen aller Zeiten. Das Mißverständnis wurzelt in dem seltsamen Gebrauch des Wortes „heiter". Denn jener Satz will in Wahrheit nichts anderes sein als die Zusammenfassung der Kant-Schillerschen Aesthetik in eine einzige prägnante Zeile. Er drückt nur aus, daß die Kunst im Gegensatz zu dem wirklichen, materielle Interessen bewegenden Leben ein freies Spiel sei, abgelöst von jeder Wirklichkeit der greifbaren Dinge, ein Wesen aus dem Märchenlande, daß die Uebereinstimmung einzelner Momente im Kunstwerk mit der Wirklichkeit, der historischen, wie der aktuellen, etwas Gleichgiltiges, Wertloses sei, ja der Kunst mehr schaden als nützen könne. Dieser Satz ist der Grundstein der ganzen Aesthetik des Idealismus: die Lehre vom sogenannten „schönen Schein". Sie spricht der Kunst jeden Zweck

ab, jedes Recht, auf den menschlichen Willen zu wirken, und überläßt ihr allein das Reich der Vorstellungen und der Stimmungen. Sie kennt für die Synthese wie für die Analyse des Kunstwerks keinen andern, als den ästhetischen Maßstab, löst es völlig von der Wirklichkeit ab, gestattet keinen Vergleich zwischen ihnen beiden und führt demnach zu der Annahme, daß das Schönheitsgefühl ein apriorisches, instinktives, der Begriff des Schönen ein absoluter, allgemein giltiger sei, und beide nicht aus Vergleichen der Wirklichkeit empirisch abgezogen und nicht nach Gedankenverknüpfungen dargestellt werden, noch bei den verschiedenen Völkern zu verschiedenen Zeiten wechseln, beeinflußt von realen Verhältnissen, Weltanschauungen, Neigungen und Vorurteilen. Es ist daher streng folgerichtig gedacht, wenn der neueste Aesthetiker des Idealismus, Eduard von Hartmann, den Tierstimmenimitator im Zirkus, der seine Kunst zum interesselosen Wohlgefallen der Zuschauer übt, als Künstler höher stellt, als den Baumeister des Straßburger Münster oder des Palazzo Pitti, die ja realen, also außerkünstlerischen Zwecken dienen und darauf ausgehen, diese Zwecke sogleich auf den ersten Blick dem Auge deutlich zu machen.

Und da die Kunst keine wirklichen, sondern nur Scheingefühle erregen und uns bei der Vorführung fremden Schmerzes nie vergessen lassen soll, daß die Gestalten des Dichters nur Schöpfungen der Fantasie sind, so ist es schwer, jene kleinen und talentschwachen Geister zurückzuweisen, welche ihre akademischen, das Herz kalt lassenden, nur durch die Form befriedigenden Schöpfungen durch die Aesthetik der Klassiker rechtfertigen wollen, indem sie behaupten, den Spuren Iphigeniens zu folgen, und nicht minder schwer, gegen jene Künsteleien poetischer Schnitzarbeiten, jener raffiniert ausgeklügelten, in der Wirklichkeit niemals vor-

kommenden Probleme anzukämpfen, deren Urheber eben die Kunst als ein vom warmen Blute der Wirklichkeit gänzlich freies, reines Spiel von Vorstellungen auffassen. Demgegenüber erscheint der moderne Realismus nur als ein Protest gegen den Versuch, die Kunst gänzlich von dem festen Boden der Wirklichkeit zu lösen und hoch über die Wolken in das blaue Reich der Fantasterei zu tragen, in welchem die Luft so absolut rein und frei ist, daß man den Atem verliert. So setzt er Schillers „Siegt Natur, so muß die Kunst entweichen", Lessings Wort entgegen: „Nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist".

Wäre der höchste Schönheitsbegriff ein absoluter, das Schönheitsgefühl ein angeborenes und der Maßstab der Wirklichkeit kein Kriterium für den ästhetischen Wert, so könnte niemals und nirgends eine Meinungsverschiedenheit über die Bedeutung der höchsten Kunstwerke stattfinden. Nun braucht man garnicht daran zu denken, daß das Schönheitsideal der Inder oder Chinesen von dem unsern bedenkich abweicht. Diesem Einwurf könnte man mit dem Hinweise auf die niedere Entwickelungsstufe solcher Völker begegnen. Wenn man sich aber erinnert, wie absprechend und höhnisch Voltaire, ein mit englischer Bildung Getränkter, über Shakespeare, Friedrich der Große über die mittelhochdeutschen Heldengedichte urteilte — Männer auf der höchsten Stufe des menschlichen Geistes — über die nach unserer Anschauung höchsten Kunstwerke; wie manche Franzosen noch heute Vergil über Homer stellen, wie wir über den Stolz der Franzosen über ihre klassischen Tragiker zu lächeln pflegen, wie die Renaissance selbst, die Zeit der höchsten Blüte des Menschengeistes, Ben Jonson über Shakespeare stellte und Bandinelli über Michelangelo, wie geringschätzig die größten Musikkenner

noch vor dreißig Jahren über Franz Schubert und Richard Wagner urteilten: wenn man dies Alles bedenkt, so wird der Glaube an ein unmittelbares metaphysisches Schönheitsgefühl, an ein absolutes ästhetisches Ideal stark erschüttert werden und die Ueberzeugung auftauchen, daß zur Bildung des Schönheitsgefühls noch mancherlei andere, in der Wirklichkeit fußende Faktoren mitwirken, welche sich mit der Lehre von den ewigen, ästthetischen Grundsätzen nicht vertragen.

Noch ein zweites Bedenken kommt hinzu. Indem die idealistische Aesthetik die Kunst von der Wirklichkeit loslöst, spricht sie ihr die Berechtigung ab, als Kulturfaktor zu erscheinen, und macht sie zu einem Gegenstande der Unterhaltung. Denn die Kulturentwickelung ist immer an die realen Dinge geknüpft, selbst die Philosophie wurde erst nutzbar für die Kultur nach Annahme der induktiven Methode, und Induktion ist Realismus. Die Mathematik vollends wird erst ein Kulturfaktor in angewandtem Zustande. Da Geist und Materie in der sozialen Welt einander überall unlöslich durchdringen und die Kultur eben die beständige organische Fortentwickelung der sozialen Welt ist, so ist dieselbe gerade so an die Realität gebunden, wie der Gedanke an das Gehirn. Hätte der Idealismus also Recht, so müßte die Kunst in den Hauptschöpfungen ihrer Hauptmeister jegliche Beziehungen zu der Wirklichkeit vermeiden und sich ganz auf die Höhe eines märchenhaften Fantasiescheines erheben. Das Märchen wäre der Höhepunkt der Kunst, jede Tendenz wäre ausgeschlossen, jeder Versuch, einseitig auf den Willen der Mit- und Nachwelt einzuwirken, wäre eine Versündigung an der Kunst. Die Kunst müßte als fertige, freie Himmelstochter zur Beglückung und Erfreuung der Menschen auf die Erde niedergestiegen sein, nur aus dem überquellenden Schönheitsbedürfnis der

Menschheit geboren, mit dem idealen Zwecke der Erhebung über die Gemeinheit des Daseins in eine höhere und reinere Welt.

Leider lehrt die Kunstgeschichte, im Bunde mit der Ethnographie, Anthropologie und Kulturgeschichte, das gerade Gegenteil. Soweit wir die Urgeschichte der Kunst verfolgen können, tritt sie zuerst allenthalben als unfreie Dienerin zur Befriedigung materieller Interessen und Zwecke auf und hat ihre Ausbildung und Vervollkommnung nur zur besseren und wirksameren Verfolgung dieser Zwecke erhalten. Man bemühte sich, sie geschickter zu verbergen, um unter der Maske des freien Spiels der Erholung die reale Tendenz desto besser einschmuggeln zu können, und nicht der galt als der größte Künstler, der seine Schöpfungen in eine märchenhafte Ueberwelt zu versetzen wußte, sondern der, welcher für die Verkörperung seiner Tendenzen die freieste, klarste und plastisch gerundetste Wiedergabe fand, nicht der seine erträumte Welt an Stelle der wirklichen setzte, sondern der die wirkliche Welt auf seine eigene Art zu sehen und sie in diesem neuen Lichte so wahrheitsgetreu nachzuschaffen verstand, daß sie dem Betrachtenden als das Abbild der Wirklichkeit erschien, nur noch klarer und schärfer, das Wesentliche noch prägnanter und plastischer hervorhebend, das Unwesentliche fallen lassend, d. h. Alles, was dem in dem Ausschnitte des Kunstwerks waltenden Naturgesetze scheinbar nicht entsprach. Max Müller belehrt uns, daß sich das menschliche Denken meist erst an der Sprache entwickelt hat, Ihering beweist uns, daß das Rechtsgefühl nichts natürlich Angeborenes ist, sondern sich an dem zu unmittelbar praktischen Zwecken geschaffenen Recht entwickelt habe, wie der Apostel uns lehrt, daß das Gesetz der Vater des Verbrechens ist, ja wir wissen heut, daß das Kausalitätsbewußtsein nicht angeboren ist, sondern auf Grund

praktischer Erfahrungen erworben wurde und dem Kinde frühzeitig anerzogen wird. So ist das Schönheitsgefühl nichts apriorisches, sondern bildet sich mitlaufend an der analogen Beweggründen entflammenden Kunst heran.

Die Baukunst trägt noch heut die Eierschale mit sich herum, und in dem modernen Prinzip derselben, den Zweck jedes Gebäudes in der äußeren Erscheinung so klar als möglich auszudrücken, spricht sich das realistische Wesen der Kunst unverhohlen aus. Plastik, Dramatik, Schauspielkunst sind Kinder der Religionsübung, im besonderen der ältesten Form derselben, des Seelenkults. Sie dienten den praktischen Zwecken des Kultus, der in seinen ursprünglichen Formen überall materialistisch ist, indem er Segen und Fluch unmittelbar an die reale Natur, das reale Bildnis der Verstorbenen, des Gottes, des Heilands knüpft. Nicht die Gottheit verleiht den Sieg, sondern das Bild derselben, sogar das in dieser oder jener Stadt aufgestellte, Homers Athene-Bild in Troja, Tassos Marienbild in Jerusalem. Noch heut flucht der Bauer der Kampagna nicht seinem Ortsheiligen, wenn er ihm das Wetter nicht nach Wunsch macht, sondern prügelt die Bildsäulen desselben, um ihn nach seinem Wunsche zu zwingen. Der Wunderglaube, der Ahnenkult, das Wesen aller Religion, ist der Vater der bildenden Künste. Noch spät verriet dieser Ursprung sich auch in der freiesten aller Künste, der Schauspielkunst: wenn bei spätrömischen Begräbnissen Schauspieler in der Maske der Ahnen des Toten auftraten und die Seele desselben für den Hades in Empfang nahmen. Das Bedürfnis realer schriftlicher Mitteilungen erfand die Hieroglyphen, die nicht ohne Einfluß auf die Entwickelung der Malerei blieben, wie die Miniaturmalerei sich aus und an der mönchischen Kopistik entwickelte. Der Wunsch des Herrschers, nach seinem Tode seiner

Seele den gleichen Kult oder höheren erwiesen zu sehen als den Vorfahren, und deshalb den Nachkommen die eigenen Verdienste unablässig vor Augen zu führen, vereinte sich mit der Dienstbarkeit der Unterthanen, dem Wunsche nach reicher Belohnung, und so entstand das Epos, das Historienbild, das letztere, nachdem man überhaupt erst gelernt hatte, den menschlichen Schatten nachzuzeichnen und proportional zu verkleinern. Einige Zaubersprüche sind die ältesten Denkmäler der deutschen Literatur, und der Rhythmus soll die Vorstellung des Mystischen, Uebernatürlichen, Geisterzwingenden hervorrufen. Ueberall sehen wir so die Künste realen Bedürfnissen entspringen; in ihren ersten Stadien durchaus auf reale Zwecke hinarbeiten, und wir sehen dieselben Gesetze, welche die materielle Welt lenken, auch in der Kunst ihre Geltung entwickeln. Wir sehen das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes Rhythmus und Reim erfinden, sehen das Gesetz der Erhaltung der Energie die Katharsis im Drama schaffen, die innere Geschlossenheit, die befriedigende Lösung und die psychologische Motivierung der Leidenschaften verlangen, da auch Leidenschaft Kraft ist, welche weder aus nichts entstehen, noch in nichts sich verflüchtigen kann, und sehen die Fantasie sich erst an der Kunst entwickeln.

Der Ursprung der Kunst ist also überall eine auf das Reale gerichtete Tendenz. Man könnte nun glauben, daß dieser Ursprung im Laufe der Entwickelung der Künste verloren ginge, daß die Kunst diese realen Zwecke nach und nach abstoße, um sich ausschließlich dem erst durch sie geschaffenen Schönheitstriebe unterzuordnen. Doch wir sehen gerade in den Meisterwerken und den gewaltigsten Künstlerindividualitäten aller Zeiten die auf Reales gerichteten Tendenzen am stärksten entwickelt. Aeschylos' Meisterwerk, die Orestes-Trilogie, erscheint uns zur Hälfte unverständlich, wenn wir ihre

politische Tendenz nicht kennen, die Verherrlichung der athenischen Aristokratie und die Stärkung des damals heftig angegriffenen Areopags. Die „Perser“ sind ein Festspiel zur Feier des Sieges über den Landesfeind. Tyrtäus und Archilochos waren in erster Linie politische Parteidichter. Die beiden größten Genien der heitern Muse, die je gelebt, verfolgten mit ihren Werken politische und soziale Parteitendenzen: Aristophanes in allen seinen Werken ohne Ausnahme, und Cervantes, beide für die gute alte Sitte der Vorzeit gegen die „alamodischen“ Ausschreitungen ihrer Tage, das antireligiöse Sophistentum, die Auswüchse des Rittertums und das Ueberwuchern der Macht der Plutokratie, ankämpfend. Wer die Tendenz aus der Kunst verweist, muß auch unseren Walther von der Vogelweide aus dem Reich derselben streichen, denn dieser größte der mittelalterlichen deutschen Lyriker war in erster Linie politischer Dichter. Kampf gegen Rom ist die Losung seiner Muse und diese kraftvoll überschäumenden Streitlieder stehen hoch über den manchmal süßlichen und eintönigen Liebesgedichten. Man muß Dante aus den Reihen der Dichter entfernen, denn ist die divina comedia nicht ein Tendenzgedicht, in dem die politischen Gegner des Dichters gerichtet und in die Hölle geschickt, seine Parteigenossen aber verherrlicht werden? Mit Dante wären auch Donatello und Michelangelo aus den Reihen der Künstler zu streichen, denn des ersteren Statue der Judith, zur Warnung für die Medicäer aufgestellt, kennzeichnet sich schon durch die berühmte Unterschrift als ein ausgesprochenes Tendenzwerk, und in den Statuen der Sakristei in San Lorenzo, vor Allem in jene erschütternde Nacht hat der große Meister all seinen politischen Grimm über die verlorene Freiheit der Vaterstadt hineingehauen. Der Moses in San Pietro in Vincoli in Rom verkörpert die Strafpredigt

des Politikers Michelangelo wider die ihrer Freiheit unwürdigen Florentiner. Auch Raphael würde kaum vor dem Richterstuhl bestehen, denn in seinen Stanzenbildern, in der Disputa, dem Borgobrand und dem Heliodor, ist die Tendenz, die Verherrlichung der päpstlichen Herrschaft, ziemlich unverhüllt vorgetragen. Die Dichtungen der Troubadours mit ihren Rügelieder wären von vornherein ausgeschlossen, und man muß sich wundern, daß in der bekannten Ballade Uhlands der zürnende König dem Betrand de Born zu seinen übrigen Missethaten nicht noch den Mißbrauch der heiligen Kunst zu außerkünstlerischen politischen Parteizwecken vorwirft. Auch Shakespeare würde unter diesem Gesichtspunkte vielleicht nicht mehr als Künstler gelten, denn es erscheint leider zweifellos, daß er in Verkennung der Aufgaben der Kunst in seinem „Hamlet" den politischen Schwächlingen seiner Zeit einen Spiegel vorhalten wollte, und daß man damals sein Werk als ein politisches auffaßte, sogut wie aus Coriolan, Julius Cäsar und Heinrich VI. eine schlecht verhüllte antidemokratische Tendenz zu sprechen scheint. Von Voltaire, Beaumarchais, Rousseau könnte natürlich gar keine Rede mehr sein, wie überhaupt die ganze französische Literatur von Anfang an bis zu Zola ausscheiden müßte, welcher der Stempel der politischen und sozialen Tendenz auf der Stirn steht. Wie bedauerlich, daß die moderne Kritik Schillers Jugenddramen hinsichtlich der reinen poetischen Kraft über seine späteren klassischen Versschöpfungen stellt und gar in „Kabale und Liebe" die höchste Aeußerung seiner Dichterkraft bewundert: denn ein stärkeres Tendenzstück wird man in der deutschen Literatur schwerlich finden können. Von einem Byron wage ich nicht einmal erst zu reden.

Um so heller würde dann der Stern der römischen Kunst strahlen, jener Zeit, da die Götterbildsäulen

des kapitolinischen Hügels dem ungläubigen Geschlechte nicht mehr zum Kult, sondern zum reinen Vergnügen der Fantasie dienten, da Seneca seine Tragödien und Apulejus seine Märchen schrieb, welche die höchste Leistung poetischer Kraft bedeuten.

Man sieht, es bedarf keiner weiteren Ausführungen: an den Thatsachen der Kunstgeschichte führen sich die auf die Spitze getriebenen Theorien der idealistischen Aesthetik selbst ad absurdum. Die Theorie muß zugrunde gehen, wenn sie sich einseitig auf Spekulationen beschränkt. Nicht, als ob in allen jenen Künstlern und ihren Werken die Tendenz der eigentliche Kern, das Wesentliche wäre, aber sie ist ein wichtiger und bedeutungsvoller Teil und Faktor derselben, welcher ohne beträchtlichen Schaden für ihre Eigenart nicht fehlen könnte. Wenn die Aesthetik der Zukunft zu wahrhaft wertvollen Ergebnissen kommen soll, d. h. zu gründlichen und erschöpfenden Aufschlüssen über das Wesen der Kunst und die natürlichen Entstehungsbedingungen eines Kunstwerks, zu festen Regeln über den Bau desselben, zu einer eingehenden Analyse der seelischen Vorgänge im schaffenden Künstler, deren Ergebnis sein Werk ist, so wird sie nicht mehr allein in erhabener spekulativer Aetherhöhe schweben dürfen, sondern Hand in Hand mit Kunst- und Kulturgeschichte, Ethnologie und induktiver Psychologie marschieren müssen, um die neuesten Ergebnisse derselben für sich zu nützen und sie zur Kontrole ihrer selbstständigen Forschungen heranzuziehen.

II.

Eine auch nur oberflächliche Analyse der Künstlerseele wird uns bald vollkommenen Aufschluß geben über den Grund des mächtigen Vorherrschens außerästhetischer, realer Tendenzen in gewaltigen Kunstwerken, bei welterschütternden Meistern. Dilthey hat

als das Wesen des Genies in einer herrlichen Rede den Zustand vollkommenster geistiger Gesundheit bezeichnet, die harmonische und in allen Teilen gleichmäßig hochentwickelte Ausbildung der Großhirnrinde und der Hirnwindungen. Ist also die Empfänglichkeit und Arbeitskraft der sensiblen und motorischen Gehirnzentren des Genies eine so hoch und so gleichmäßig als möglich entwickelte, so wird das Genie für alle Gegenstände, Materien und geistigen Fragen in der Welt ein gleich reges Interesse und leichtes Verständnis haben und an der Fortentwickelung derselben sich so thatkräftig als möglich zu beteiligen suchen, es wird nicht als Maler, Bildhauer, Dichter sich grollend von aller Welt in sein entlegenes Atelier abschließen, sondern ein nimmer sich Ruhe gönnendes Etwas in seinem Leben wird es hinaustreiben in die Welt, es anfeuern, durch seine Arbeit für die Fortentwicklung seines Vaterlandes, der Menschheit auf allen Gebieten zu wirken.

Universalität und rastloser Thätigkeitstrieb sind die übereinstimmenden charakteristischen Merkmale sonst so grundverschiedener Naturen wie Leonardo, Michelangelo, Raphael, Voltaire, Friedrich II., Goethe. Besonders das Leben des letzteren ist, wie schon Dubois-Reymond nachgewiesen, psychologisch so interessant wegen des in die erste weimarer Zeit fallenden gewaltigen inneren Kampfes zwischen diesem natürlichen Triebe, alle Gebiete des praktischen Lebens, bis zur Bergbau- und Verwaltungspolitik, zu umfassen, und einem abstrakt konstruierten Begriff von den überirdischen Aufgaben der Poesie. Dadurch, daß Goethe die Antike verkannte, indem er sie einseitig vom ästhetischen Standpunkte betrachtete, und daß ihm die Renaissance innerlich fremd blieb, kam er nicht zu einer inneren Versöhnung zwischen den beiden streitenden Prinzipien in seiner Seele, wie sie Lessing gelungen

war, aber fortwährend — im Schluß des Wilhelm Meister, in den ganzen Wanderjahren, am Schluß des Faust — tritt der ungeschlichtete seelische Konflikt zwischen der künstlich erzwungenen idealistischen Kunstanschauung und dem Drang nach tendenziöser Verknüpfung von Kunst und Leben zu Tage. Ohne Zweifel, man kann kein großer und echter Künstler sein, ohne ein großer und guter Mensch zu sein, ohne Mitleid für die Leiden der Unterdrückten, ohne Begeisterung für die Wissenschaft und für die Herstellung der Freiheit, Gerechtigkeit und Ordnung in der gesamten Menschheit. Hat Schopenhauer recht, daß eine edle, dem Mitleid entsprungene That mehr gilt als die größten und gewaltigsten Werke des Geistes, so wird vor dem Richterstuhl der Ewigkeit Voltaires kleine Schrift zu Gunsten der Familie des Jean Calas mehr gelten, als seine Henriade, so wird eine durch ein Lied, ein Buch getrocknete reale Thräne tausendmal mehr für den Wert dieses Buches beweisen, als alle wohligen Schauer, welche bei Darstellung der schönsten Oper die Nervenstränge der Zuschauer durchrieseln, um beim ersten Schritt aus dem Theater wieder zu verfliegen. So wird das echte Genie im unbewußten Verständnis des Schopenhauerschen Satzes sich bestreben, die That des auf reale Zwecke gerichteten Edelsinns und die künstlerische Großthat zu verbinden, indem es durch seine Werke auf die Kultur fördernd einzuwirken sucht. Für das Genie werden Kunst und Leben untrennbare, einige Dinge sein, es wird ihm unmöglich sein, die eine von dem anderen abzulösen; es wird die Schöpfungen seiner Kunst mit dem Geiste des vollen Lebens durchtränken, in dem es steht, und durch dieselben dem Geiste seiner Zeit den Stempel seines Geistes aufdrücken, es wird suchen das leitende Prinzip in den tausend Strömungen und Gegenströmungen des Tages zu erforschen, es wird prüfen,

ob dasselbe dem obersten aller Gesetze entspricht, dem der organischer Fortentwicklung, und dann dies Gesetz zum Siege führen oder seiner Zeit zu Gunsten jenes höheren, natürlichen den Fehdehandschuh ins Antlitz schleudern.

Die Entdeckung dieses Gesetzes der Wesensgleichheit und Untrennbarkeit von Kunst und Leben, des höchsten und obersten aller ästhetischen Gesetze, ist das unsterbliche Verdienst Ludolf Wienbargs, eines der größten Aesthetiker Deutschlands. „Die ästhetischen Feldzüge", in denen dieses Gesetz zum erstenmal niedergelegt und vermittelst einer neuen kritischen Methode aus der Geschichte der Antike und Renaissance bewiesen wird, haben in der Geschichte der Wissenschaft eine hervorragende Bedeutung. Lessing hat dieses Gesetz zwar geahnt, wie aus dem bekannten Epigramm von Kunst und Natur hervorgeht, und instinktiv danach gehandelt und geschaffen, aber Wienbarg hat es zum erstenmal wissenschaftlich bewiesen. Den Darwinismus hat man ja auch vor Darwin gekannt, ja bei gutem Willen kann man ihn aus Schopenhauer ganz herauslesen, aber Darwin hat ihn unwiderleglich bewiesen. Mit allen großen Entdeckungen geht es so: mit dem pythagoräischen Lehrsatz wie mit dem Gesetz von der Erhaltung der Kraft. Ist es nicht bezeichnend für die deutsche Gründlichkeit, daß Eduard von Hartmann in seinem ästhetischen Riesenwerk weder des größten deutschen Aesthetikers, noch seines Buches, noch seines Grundgesetzes mit einem Worte gedenkt, nicht im geschichtlich-kritischen, noch im selbstständig aufbauenden Teil, und das wir das wirklich Wertvolle, was wir bei ausländischen Forschern wie Taine und Brandes so bewundern, schon seit fünfzig Jahren in unserer eigenen Literatur besitzen, ohne daß man sich darum bekümmert? Aus dem Wienbargschen Gesetze ergeben sich unmittelbar die meisten der uns bekannten ästhe-

tischen Gesetze, so das sonst unerklärliche Carrieresche von der abwechselnden Vorherrschaft der einzelnen Künste in den Kulturepochen. Denn den eigentümlichen Geistesrichtungen der Zeitabschnitte, dem Vorwiegen dieser oder jener Gedankenströmung, entsprechen mehr oder weniger die Hülfsmittel bald dieser, bald jener Kunst. Die Vorherrschaft jeder Kunst in einer Epoche steht im genauen Zusammenhange mit den Lebensverhältnissen und der Geistesrichtung derselben, die Skulptur entspricht dem Wesen der alten, die Malerei dem Wesen der bunten, nach dem Ausleben der Individualität strebenden Renaissance, die Musik unserer nervösen, denkmüden, abgespannten Gesellschaft.

Weit entfernt, etwas Verwerfliches weil Außerkünstlerisches zu sein, ist also die Tendenz vielmehr ein so notwendiger Bestandteil für die Entstehung eines wirklichen und ergreifenden Kunstwerkes, wie der Sauerteig für das Brot, da ein solches ohne dieselbe nur frostige formale Bewunderung erwecken oder eine unklare flüchtige Stimmung hervorrufen kann. Diese Tendenz ist eine gute, das Kunstwerk ein gesundes, wenn sie auf einem genau begrenzten realen Gebiete der Kultur, in dessen Formenwelt die Tendenz des Makrokosmos rein und klar wiederspiegelt: die organische Fortentwicklung. Und da wir alle Menschen sind und irren können, so wird ein Kunstwerk noch nicht verwerflich, wenn dessen Schöpfer eine Idee, eine That für revolutionistisch hält, die in Wahrheit reaktionär ist, und ihr künstlerische Gestalt verleiht. Ueber solche Irrtümer kann allein die Nachwelt richten, welche weite Kulturepochen vom hohen Standpunkte aus zu beurteilen vermag, und sie wird stets das Wort zu Ehren bringen, das alles verstehen, alles verzeihen heißt. Unkünstlerisch und verwerflich wird ein Werk erst dann, wenn der Schöpfer die gründliche und gleichmäßige künstlerische Gestaltung und Durch-

bildung vernachlässigt und glaubt, daß es mit dem Vordrängen der Tendenz allein gethan sei, wenn er das Plastische zu Gunsten des Gedanklich-tendenziösen zurücktreten läßt, wenn seine Gestalten nicht lebensähnliche, körperlich greifbare, bewegte, in Naturlauten sprechende Gestalten, sondern Schemen sind, Träger für Ideen, byzantinische Figuren mit Spruchbändern im Munde, wenn das Werk nicht nach den geschmacklichen und technischen Regeln vollkommen ist. Nicht die Tendenz ist es, die den Meister Spielhagen unterscheidet von dem Stümper Konrad von Bolanden, denn beide salzen ihre Werke mit Recht mit dem Salz der Tendenz, dort der demokratischen, hier der hierarchischen, sondern die Kunst der Gruppierung, der Charakteristik, des Stils, der Umsetzung der Tendenz in Plastik, welche den Schein organischen Lebens besitzt.

Und so löst sich denn auch leicht eine der verwickeltsten Fragen der Kunstlehre, die damit im engsten Zusammenhange steht. Darf der Künstler Verhältnisse und Menschen der Wirklichkeit, wie er sie findet und sieht, in seine Schöpfung hinübernehmen? Natürlich darf er das, wenn er sie für seine Zwecke, für die Verkörperung seiner künstlerischen Absichten, für die plastische Darstellung seiner Tendenzen brauchen kann. Hätte Sokrates vielleicht den Aristophanes wegen Beleidigung verklagen sollen? Die größten Künstler aller Zeiten haben von dem Modellrecht Gebrauch gemacht. Man kennt die Antwort, welche Papst Paul seinem Haushofmeister auf die Klage gab, daß Michelangelo ihn als Minos in das jüngste Gericht gesetzt. Turgenjeffs Lazaroff, eine der typischsten Gestalten unserer Zeit, ist genau nach einer realen Person gearbeitet. Die entscheidende Frage ist immer, ob diese der Wirklichkeit entnommene Gestalt oder Thatsache ein notwendiger und unentbehrlicher Bestandteil des Kunstwerks sind, ob die Zwecke desselben

nur durch jene voll und ganz erreicht werden konnten, und ihr Fehlen, ihr Ersatz durch konstruierte Gestalten oder Verhältnisse eine Lücke in der Einheitlichkeit der Komposition bezeichnen würden, oder ob sie blos behufs einer pikanten Nebenwirkung eingefügt sind. Das ist der Punkt, in dem das Pasquill sich vom Kunstwerk trennt. Ist aber das erstere der Fall, würde der Dichter seine Tendenzen ohne jede Herübernahme realer Personen und Verhältnisse nicht klar und plastisch genug zum Ausdruck bringen können, so würde er zum Frevler an seiner Kunst werden, wenn er sich durch Rücksichten auf persönliche oder gesellschaftliche Empfindlichkeit die kleinste für die Geschlossenheit des Kunstwerks notwendige Wirkung entgehen ließe. Wem fällt nicht die schöne Stelle in Conrad Ferdinand Meyers „Hochzeit des Mönchs“ ein, wo Cangrande Dante befragt, woher er das schwarze, furchtbare Haupt eines schrecklichen Höllendämons habe? Und als Dante erwidert: „Es ist das Deine“, berichtet der Dichter: Und Cangrande fühlte sich geschmeichelt. Ich erinnere weiter nur an Gustav Freytags Veitel Itzig, an Fritz Reuters sämtlich der Wirklichkeit nachgezeichnete Gestalten, an Daudets „Nabob“. Und wenn der Künstler solch eine Gestalt in der Wirklichkeit so voll und abgeschlossen findet, an der er nichts mehr zu ändern braucht, die imstande ist, tausende zu erheitern, zu erheben, abzuschrecken, so sollte er aus persönlichen Rücksichten auf diese mächtige Wirkung verzichten? Man sage nicht, daß bloßes Abschreiben der Wirklichkeit nicht künstlerisches Schaffen sei. Nur auf die künstlerische Wirkung kommt es an. Jedem Vernünftigen wird eine künstlerisch vollendete Photographie höher stehen, als eine stümperhafte Schmiererei in Oel. Es ist nicht die Sonne allein, welche die photographische Arbeit verrichtet; in der Wahl der Beleuchtung, des Standpunkts, der Tagesstunde, in

der künstlichen Abblendung des Lichts und der dadurch bewirkten Verteilung des Schattens, in der geschmackvollen Anordnung und vor Allem in der feinsinnigen Retouche hat das Verständnis für künstlerische Wirkung Gelegenheit sich vollauf zu bethätigen, und ich kenne z. B. landschaftliche Photographien des östreichischen Alpenvereins, welche ich Dutzenden der die Wände unserer Kunstausstellungen verunzierenden charakterlosen Landschaften in Oel vorziehe: eine solche Kraft der Stimmung, eine solche anschauliche Verkörperung des Wesens der Natur spricht aus denselben. Es ist ja in eingeweihten Kreisen bekannt, daß viele der am meisten bewunderten Landschaften Wereschagins nichts sind als übermalte Photographien. Im übrigen wird der Künstler selten in die glückliche Lage kommen, in der Wirklichkeit fertig zur Herübernahme in das Kunstwerk Menschen und Verhältnisse zu finden, welche die Gesetze des Naturwaltens, die er verkörpern will, so rein plastisch darstellen. Auch der Dichter wird fast immer zu der Praxis der Maler und Bildhauer greifen müssen, die sich von jenem Modell den Arm, von diesem die Brust, von einem dritten den Kopf ausleihen. Auch er wird seine Züge aus verschiedenen Individualitäten und Verhältnissen zusammentragen und kombinieren müssen, um typische Gestalten und Gruppen zustande zu bringen, und seine Kunst werden wir eben darin bewundern, wenn es ihm gelingt, diese verschiedenen Züge so zu vereinigen, daß sie den Glauben erwecken, auch in der Wirklichkeit sich an einem Orte vereinigt zu finden.

8. Die Rohheit in der Kunst.

Die Rohheit in der Kunst.

Zu den schwierigsten Problemen der ästhetischen Wissenschaft hat stets die Frage der Berechtigung der Rohheit in der Kunst gehört. Einer der schärfsten Denker, Rosenkranz, dürfte ihr in seiner „Aesthetik des Häßlichen“ die verhältnismäßig eingehendste Betrachtung gewidmet haben. Allein auch in dieser Frage erweist er sich als ebenso geistreich wie einseitig. Er sucht dem Problem auf spekulativem Wege beizukommen, und erst nachdem er auf diesem vermeintlich sichere Ergebnisse gewonnen, mißt er an demselben die Thatsachen der Kunstgeschichte. Daß aber richtige ästhetische Anschauungen auf rein spekulativem Wege nicht zu gewinnen sind, daß die wirklichen Thatsachen den konstruierten Begriffen fortwährend widersprechen, ist heute eine offenkundige Wahrheit. Ueberdies sind grade in dieser Frage durch die Werke Zolas, Dostojewskis und Ibsens so viele neue Thatsachen beigegebracht worden, daß sie einer neuen Untersuchung bedürftig erscheint.

Es ist kein Rückfall in die frühere Methode, wenn wir uns zunächst über das einigen, was wir unter Rohheit zu verstehen haben. Rohheit ist der Gegensatz von Kultur, sie ist das Ursprüngliche, das Natürliche und steht dem entgegen, was durch den langen Prozeß der organischen Entwickelung der An-

schauungen und Kulturformen gewonnen ist. Wo uns daher Rohheit entgegentritt, kann sie ursprünglich oder wieder hervorbrechend sein. Im ersteren Falle ist sie stets unbewußt, denn absichtliche Rohheit setzt die Kenntnis des Gegenteils voraus, sie will verletzen und weiß, daß sie in ihrer unverhüllten Form verletzt, und sie kann nur den verletzen, der an feinere Anschauungen und Formen gewöhnt ist. Im zweiten Fall kann sie bewußt oder unbewußt sein. Sie kann die naive Reaktion der Natur gegen eine überfeinerte Kultur sein, welche in Unnatur umgeschlagen ist. Die Natur hat kein anderes Mittel zur Verfügung, um ihre berechtigten Ansprüche laut werden zu lassen, um daran zu erinnern, daß die Kultur auch auf ihren höchsten Stufen nicht die natürliche Empfindung fälschen und in ihr Gegenteil verwandeln dürfe. Solch unbewußte natürliche Reaktion stellt z. B. in der deutschen Literatur Neidhart von Rauenthal dar, dessen Derbheit der naturwidrigen Süßigkeit und dem verlogenen Frauendienst der späteren Minnesänger gegenüber das Recht der Natur zur Geltung brachte. Solch eine Auflehnung der unterdrückten Natur gegen die Ueberkultur des Rokoko sind die „Räuber". Derartige Werke also wegen der in ihnen enthaltenen Rohheiten schlechthin zu verwerfen, geht nicht an, ihre Verfasser sind von Vorwürfen frei, denn sie handeln nicht absichtlich, sie gehorchen der Stimme der Natur, welche sie zwingt, ihr zu einem Sprachrohr zu dienen, dessen sie von Zeit zu Zeit bedarf. Noch fehlerhafter aber wäre es, zu sagen, daß man die kunst- und kulturgeschichtliche Berechtigung derartiger Schöpfungen zwar nicht bestreiten könne, daß aber das absolute Schönheitsbewußtsein sie verwerfe. Denn ein absolutes Schönheitsbewußtsein giebt es nicht, hat es nie gegeben und kann es nie geben. Das Schönheitsbewußtsein ist keine apriorische Kategorie des Geistes,

es ist sehr spät und sehr langsam in der kulturgeschichtlichen Entwickelung entstanden, es hat die ungeheuerlichsten Wandlungen durchgemacht, in verschiedenen Zeiten stellt es sich in ganz entgegengesetzten Formen dar, es ist in fortwährender Entwickelung begriffen, es ist mit einem Wort eine historische Kategorie, aber keine natürlich-ursprüngliche. Es giebt nur Kunstwerke von längerer oder kürzerer, ausgebreiteter oder engerer Anerkanntheit, aus denen sich gewisse allgemeine ästhetische Anschauungen herausziehen lassen, die ebenfalls beständiger Fortentwickelung unterworfen sind, aber es giebt keine voraussetzungslos festzustellenden Bedingungen der Schönheit, denn jeder Versuch eines Zeitalters, sie festzustellen, würde an dem Widerspruche, am künstlerischen Schaffen des Nächsten scheitern. Die Aesthetik kann daher nichts verwerfen, was durch die Kraft der Natur entsteht. Um mich eines Begriffes der Rechtsphilosophie zu bedienen: die herrschende positive Aesthetik mag jene Werke verwerfen, die natürliche erkennt sie an. Wo positive und natürliche Aesthetik in Streit geraten, entstehen künstlerische Revolutionen, wie die Sturm- und Drangperiode.

Uns interessiert natürlich am meisten die mit Bewußtsein in der Kunst angewendete Rohheit. Die unmittelbare Wirkung der Rohheit ist eine verletzende. Die künstlerische Rohheit verletzt den Kunstfreund innerlich, und zwar, je nach ihrer Art, entweder sein sittliches Bewußtsein oder sein Formgefühl. Eine Verletzung des sittlichen Bewußtseins oder, realistisch ausgedrückt, der Anschauungen, welche zu allen Zeiten im Kulturleben als unverrückbare Grundlagen der Gesellschaftsordnung gegolten haben — eine solche Rohheit kehrt sich gegen die Sittlichkeit. Eine Verletzung derjenigen Anschauungen, welche nur zeitweilig dafür gegolten haben, oder eine Verletzung des Formgefühls ist eine Rohheit wider die Sitte.

Es ist klar, daß eine Verletzung der Sittlichkeit durch die Kunst niemals erlaubt sein kann. Kunst und Sittlichkeit sind Dinge, die nichts mit einander gemein haben, lehrt die Schulästhetik, und fügt hinzu, daß einzelne ästhetische Unterkategorien, wie der tragische Fall, gerade im Abfall von der Sittlichkeit bestehen. Die Erfahrungsästhetik bestreitet das. Denn das menschliche Gemüt ist eine Einheit, es giebt in der Seele keine chinesischen Mauern, welche das sittliche Bewußtsein und das ästhetische von einander trennen — beide sind nahe verwandt, berühren sich in tausend Punkten, laufen an vielen Stellen zusammen, gehen in einander über, ruhen auf derselben Grundlage, und wenn die innersten und heiligsten Schichten des einen angegriffen werden, so ist es unmöglich, das andere so zu isolieren, daß es nicht auch vom Schmerz ergriffen würde. Unser geistiges Ich empört sich gegen eine Verherrlichung der Unsittlichkeit und zieht die einzelnen, vielleicht widerstrebenden Teile mit sich, und selbst die Anerkennung der feinsten technischen Durcharbeitung kann den Ausbruch jener Forderung nicht fernhalten. Das moderne französische Sittendrama erregt durch seine Verherrlichung des Ehebruchs unseren Widerwillen oft in so hohem Grade, daß darunter selbst die Freude an der feinen Durcharbeitung der Einzelheiten verloren geht. Andererseits kann man sich nichts sichtlich Roheres denken, als den Mord der schuldlosen Desdemona durch Othello, als die Behandlung Shylocks vor Gericht, als das Verhalten Fausts gegen Gretchen, als das Auftreten der Töchter Lears gegen ihren Vater, als die Ermordung der alten Frau durch Raskolnikow. In keinem dieser Fälle aber wird das sittliche Gefühl auch nur im mindesten verletzt, der künstlerische Eindruck im mindesten beeinträchtigt. Woher der Unterschid? Sehr einfach, weil der echte Dichter uns nimmer die natür-

liche Notwendigkeit bis ins Einzelne darlegt, nach der seine Gestalten garnicht anders handeln können, als sie es thun. Die Gestalten eines echten Dichters stehen stets unter einem unentrinnbaren seelischen Zwange, entweder innerer oder äußerer Art. Seiner natürlichen Anlage, seinem maurischen Temperament nach muß Othello Desdemona eben ermorden. Raskolnikow ist im Augenblick der That unzurechnungsfähig gerade so gut wie Macbeth. Wer wird Gretchen ein leichtsinniges Mädchen zu nennen wagen, nachdem er aus ihrem Munde die erschütternde Klage gehört, aus welcher uns unbewußt der Menschheit ganzer Jammer entgegenklingt: „Seh' ich dich bester Mann nur an, weiß nicht, was mich nach deinem Willen treibt". Es ist eben die Grausamkeit der Natur, nicht die des Dichters, welche Faust Macht über das arme Mädchen giebt und das Natürliche kann nur dann erschrecken, wenn es uns als etwas Unerklärliches, als ein Wunder entgegentritt, niemals aber, wenn es uns wie hier als das notwendige Erzeugnis von Naturkräften und Naturgesetzen erscheint. Eine Porzia kann als Tochter ihres Jahrhunderts und ihres Volkes in Shylock nicht einen gleichberechtigten Menschen, sondern nur eine Art Untier sehen — und darum erscheint uns ihr Auftreten natürlich, wahr und künstlerisch.

In allen diesen Fällen wird der verletzende Eindruck der thatsächlichen Rohheit dadurch aufgehoben, daß sie gewissermaßen nur als eine Gelegenheit erscheint, bei der die höchste Gerechtigkeit, die feinste Entfaltung des sittlichen Bewußtseins im Kunstwerk selbst zum Triumph kommt. Die seelischen Qualen, die Shylock seinem Opfer bereitet, sind von gleichem Gewicht wie die, welche ihm von Lorenzo und Porzia bereitet werden. Die Leiden Fausts beim Anblick des wahnsinnigen Gretchen wiegen den Schmerzen gleich, die er dem Mädchen bereitet, Raskolnikows Gewissens-

qualen vor dem Untersuchungsrichter und seine Leiden in Sibirien sind ein Aequivalent des Unglücks, das er über die alte Frau gebracht — in herrlichster Weise bewährt der Dichter den ewigen Grundsatz der Gerechtigkeit — Maß für Maß. Der künstlerische Dilettant, der nicht begreift, daß das Wesen der immanenten Gerechtigkeit, des sittlichen Bewußtseins rein seelisch, seine Vorgänge rein innerliche sind, glaubt ihr Ausdruck geben zu müssen durch eine rein äußerliche Bestrafung des Sünders im letzten Akt der Tragödie, im Schlußkapitel des Romans, anstatt die Aufhebung der brutalen Rohheit rein im Innern des Menschen sich vollziehen zu lassen.

Durch zweierlei Mittel wird die innere thatsächliche Rohheit, die Verletzung des sittlichen Bewußtseins, allein im Kunstwerk aufgehoben: durch die feinste und überzeugendste Darstellung der natürlichen Bedingungen, welche den Willen des die Rohheit Begehenden im Augenblick der That bannten, und durch die ausgleichende innere Gerechtigkeit, welche ihm genau so viel inneren Leids zu Teil werden läßt, als er durch seine Rohheit Andern verursachte. Damit fällt die Behauptung der Schulästhetik weg, daß für tragische Wirkungen die Annahme der menschlichen Willensfreiheit unerläßliche Bedingung sei. Im Gegenteil, Willensfähigkeit und Tragik sind unvereinbare Dinge, ein Mensch, der einen Mord oder Verrat mit seinem Willen begeht, wenn auch durch die Umstände entschuldigt, ist ein Schurke, aber niemals eine tragische Figur. Sind im „Lear" Regan und Goneril die tragischen Gestalten, welche den alten Vater bei freiem Willen mißhandeln, oder der an Greisenhaftigkeit und Größenwahn leidende Lear? Handelt Hamlet vielleicht mit freiem Willen, dessen Wahnsinn halb gespielt, halb echt ist? Im Gegenteil, für die moderne Aesthetik beginnt der Begriff des Tragischen erst da,

wo der von vornherein gebundene und physiologisch beeinflußte Wille den von Anfang an entschiedenen und vorgeblichen Versuch zu seiner Befreiung, zur Ueberwindung der Ursachen seiner Unfreiheit aufnimmt. Dieser Kampf, diese Selbsttäuschung allein sind tragisch, die Spannung und das Mitleid, welches der Held hervorruft, geben das eigentliche tragische Interesse. Atemlos folgen wir im „Hamlet“ diesem Kampf des Willens gegen die Natur. Was die Alten allegorisch Schicksal nannten, nennen wir die psychophysischen und sozialen Bedingungen, und in dem Versuch sie zu überwinden, in der gerade dadurch hervorgerufenen Beschleunigung der Katastrophe besteht für uns das Wahre der Tragik. Durch die wahrheitsgetreue und kunstvolle Darstellung dieser Bedingungen aber wird die Rohheit überwunden, welche in der nackten Thatsache der brutalen, von ihren Ursachen bedenklichsten Katastrophe liegt, z. B. in der Ausstoßung Lears durch seine Kinder, in der Ermordung des Polonius und der Beleidigung Gertrudens durch Hamlet.

Der Dilettantismus glaubt die Rohheit überwinden zu können, indem er den Frevler zuletzt der verdienten Strafe anheimfallen läßt und so dem moralischen Gefühl des Kunstfreundes zu genügen meint. Dies — der Tod des Frevlers im letzten Akt oder Schlußkapitel — ist ein rein äußerlicher Notbehelf. In Wahrheit kann die individuelle Rohheit nur überwunden werden, indem sie nicht als Erzeugnis des freien Willens eines Einzelnen, sondern als notwendige Folge und ewiger Bestandteil der natürlichen Weltordnung, der allgemeinen Gesetze, der den menschlichen Willen leitenden Bedingungen dargestellt wird.

So viel über die Verletzung des sittlichen Bewußtseins. Anders liegt die Sache, wo lediglich die Verletzung der Sitte in Frage kommt, der zeitweiligen oder dauernden gesellschaftlichen Gepflogenheit. An

diese haben sich die großen Künstler aller Zeiten niemals gekehrt, sondern sie einfach als nicht existierend betrachtet, sofern sie geeignet gewesen wäre, den Ausdruck ihrer künstlerischen Absichten zu schwächen oder zu hindern. Man braucht nur an Rembrandt's Ganymed zu denken, den der Adler des Jupiter emporträgt, an Rubens' Nymphen und Satyrn, an Michelangelos jüngstes Gericht. Der Dichter hat gewiß noch einen weit größeren Spielraum als der Maler oder Bildhauer, deren Werke Alles in sinnfälliger Plastik vorführen, während er nur andeutend zur Einbildungskraft spricht. Jede Seite des Aristophanes wimmelt von Rohheiten und Cynismen; das Gespräch der beiden Kärrner im Heinrich IV. steht bei Shakespeare ebenso wenig vereinzelt. Und soll ich noch an die Derbheiten des „Götz von Berlichingen" erinnern, an die Ballade „Vor Gericht", an Valentins Rede vor seinem Tode und an die Walpurgisnacht? Ist Othello in seiner Eifersuchtsszene zu Beginn des vierten Aktes wählerisch in seinen Worten? An allen diesen und vielen anderen Stellen hat der Dichter für die roheste Situation, den rohesten Charakter, den rohesten Gedanken auch den rohesten Ausdruck gewählt und damit bewiesen, daß die gesellschaftliche Sitte für den Künstler nicht existiert, sobald sie die Schärfe und Eindruckskraft seiner Darstellung zu gefährden droht.

Die idealistische Aesthetik, auf diesem Punkt in die Enge getrieben, pflegt sich hier durch eine geschickte Finte zu decken. Sie sagt: „Ja, wir müssen allerdings die zahllosen Rohheiten im Aristophanes, Shakespeare, den Nibelungen zugeben, aber wir bedauern sie, wir können sie entschuldigen, nicht rechtfertigen. Es sind die kleinen Flecke, welche jenen Dichtungen anhaften, sie finden ihre Erklärung in der Unbildung der Zeit, in der die Dichter lebten, sie sind Zugeständnisse an den Geschmack der rohen, ungebildeten Masse,

und in unserer Zeit der allgemeinen Bildung darf kein ernster Dichter mehr dergleichen wagen.“

Ich will nicht davon reden, daß eine Zeit, die wirklich so roh gewesen wäre, an dergleichen Derbheiten Gefallen zu finden, unmöglich so vollkommene und gewaltige Dichterindividualitäten hätte hervorbringen können, wie unsere „feine und gebildete“ Zeit noch keine aus sich erzeugt hat — ich will nicht davon reden, daß es eine Kränkung jener Dichter bedeutet, ihnen zuzutrauen, daß sie aus eigensüchtigen Gründen wider ihre bessere Ueberzeugung dem Ungeschmack auch nur das kleinste Zugeständnis gemacht haben könnten. Aber lebte denn auch Goethe in einer solchen rohen Zeit, er, der fein erzogene Patriziersohn, der sich stets in der besten Gesellschaft bewegte? War etwa in den vornehmen Bürgerhäusern Frankfurts oder am Hofe zu Weimar eine Sprache gebräuchlich, wie er sie an so vielen Stellen ohne Scheu anwendete und durch alle Ausgaben seiner Werke aufrecht erhielt? Und waren wirklich die Zeiten des Aristophanes und Shakespeares innerlich roher als die unsere? Gerade dadurch, daß jene Zeiten so viele Meisterwerke entstehen sahen, waren sie in Sachen des Geschmacks viel verwöhnter als die unsere. Glaubt Jemand in der That, man habe im Saal der Aspasia in den Derbheiten der „Wolken“ gesprochen, und die Hoffräulein der Königin Elisabet hätten sich im Ton der Shakespeare'schen Kärrner unterhalten? Nein, wir wissen genau, daß man in den besseren Gesellschaftskreisen zur Zeit Shakespeares in die zierlichsten Wortspielereien den höchsten Wert setzte, daß man zu reden liebte, wie Rosenkranz und Güldenstern, aber nicht wie die Kärrner, daß man zur Zeit der Minnesänger gerade im höfischen Ton seine Stärke suchte.

Wenn die Dichter sich trotzdem in Derbheiten und Unziemlichkeiten hier und dort ergingen, so liegt

der Grund dafür einfach darin, daß jene Rohheiten an ihren Stellen unentbehrlich für die Charakteristik, die Farbengebung, die beabsichtigte künstlerische Wirkung des Ganzen sind. Nur darum sind jene Stellen ästhetisch erlaubt, nicht weil sie dem Geschmack der Menge schmeicheln, sondern weil sie an ihren Stellen organisch aus dem Ganzen herauswachsen. So wenig die Blöße der Tizianischen oder der Mediceischen Venus das Schamgefühl verletzen kann, so wenig verletzt die Rohheit Othellos das wahre, innere Feingefühl, das sich nicht abwendet von der Rohheit des Ausdrucks, sondern von der Rohheit der Gesinnung. Nicht die Verletzung der äußeren Form ist ästhetisch verwerflich, sondern die der inneren Form.

Warum verletzen uns solche Szenen bei Goethe und Shakespeare nicht — und warum flößt jedem ästhetisch gebildeten Menschen Gerhart Hauptmanns Drama „Vor Sonnenaufgang" einen solchen Widerwillen ein, trotzdem die Rohheiten hier keineswegs stärker sind als die in klassischen Stücken? Ganz einfach deswegen, weil in jenen Schöpfungen die Derbheiten an ihrer Stelle organisch aus der Idee und dem Stoff des Ganzen herausgewachsen, bei Hauptmann aber künstlich aufgesetzt sind. Götz, Valentin, Mephisto, die Kärrner sind für die Vollendung des künstlerischen Gesammtwerks unentbehrlich: man denke sich die Hexenküche weg — um wie viel würde die Gegenüberstellung Fausts und Mephistos verlieren! Der Rohheit Mephistos und der Hexe steht die überfeine Empfindung Fausts gegenüber und beide zusammen geben erst die vollendete Stimmung, das vollkommene Abbild der realen Welt.

Kann eine vor die Obrigkeit geschleppte Bäuerin sich anders ausdrücken, als sie Goethe in „Vor Gericht" reden läßt. Wie schwülstig, verlogen und darum wahr-

haft roh würde es klingen, wenn der Dichter sie sagen ließe: „Hoher Gerichtshof, ich weigere mich entschieden zu gestehen, wem ich meine Gunst geschenkt habe. Nennen Sie mich immerhin eine Unwürdige, meine Herren — ich trage doch das Bewußtsein meines eigenen Wertes in mir.“ So würde die Bäuerin wahrscheinlich bei Ebers oder Heyse reden. Gleich der schlimmsten Rohheit an unberechtigter Stelle verletzt die ästhetische Empfindung da ein angeschminktes Edles, wo eine Rohheit notwendig wäre. Das sentimentale Lied, das Schiller dem Pförtner in Macbeth in den Mund legt, ist, für jeden künstlerisch Empfindenden unerträglich. Eben indem der Dichter seine Bäuerin reden läßt, wie ihresgleichen in Wirklichkeit reden, rührt er durch diese äußere Rohheit uns doppelt, indem er uns nicht nur die edle Empfindung des menschlichen Selbstbestimmungsrechts, der durch die freie Liebe zum Bewußtsein gekommenen weiblichen Würde zeigt, sondern uns auch zugleich durch den in seiner wahren rohen Form naturwahren und darum allein überzeugenden Ausdruck dieses Bewußtseins bei einer Bäuerin zeigt, daß diese edle Empfindung — eine der schönsten des Menschen — nicht nur Eigentum der sogenannten Gebildeten ist, sondern sich auch bei den Niedrigsten stark und wesensgleich findet und sich nur in abweichenden, ihren Lebensgewohnheiten entsprechenden Formen ausdrückt. Mit einem Wort: das Rohe wirkt entweder als Kontrast zu dem Edlen und hebt dadurch dieses umsomehr, oder es zeigt uns den göttlichen Funken auch in der unscheinbarsten und äußerlich abstoßenden Hülle. Es ist an seiner Stelle notwendig, es wächst organisch aus dem Gesamtwerk, aus den Charakteren heraus, es ist in der Form wahr und nicht übertrieben. Es ist nicht um seiner selbst willen da, und es erdrückt das Edle nicht.

Bei den wahrhaft bedeutenden Realisten der Gegenwart, bei Zola, Ibsen, Dostojewski, Bleibtreu wird man diese Bedingungen gleich den Klassikern erfüllt finden, und darum können ihre Werke nur den Philister abstoßen. Bleibtreu hat sogar das Gesetz der Rohheit in der Kunst in der Vorrede zur „Schlechten Gesellschaft" — meines Wissens nach in der Aesthetik zum erstenmale — scharf ausgesprochen, mit etwas andern Worten als wir, aber im gleichen Sinne.

Anders Herr Gerhart Hauptmann und die sogenannten „konsequenten Realisten." Ihre Hervorbringungen haben bei allen ästhetisch geschulten Menschen deswegen Ekel erregt, weil sie jenes Gesetz nicht kennen oder nicht kennen wollen, weil sie die ausführliche wirkungsvolle Darstellung der Rohheit an sich als künstlerisch erklären. Aber einmal hebt bei Hauptmann nicht das Rohe das Edle, sondern umgekehrt, der Untergang des Edlen soll die Wirkung der Rohheit steigern. Zweitens sind die Rohheiten an ihrer Stelle nicht notwendig, sie wachsen nicht organisch aus dem Ganzen und den einzelnen Gestalten heraus, sondern sie sind geflissentlich künstlich auf einen Haufen getragen. Drittens sind sie in sich nicht wahr, denn weder ist der Alkoholismus erblich (jeder Student der Medizin im ersten Semester muß über die pathologischen Unkenntnisse des Herrn Hauptmann ein Hohnlachen aufschlagen), und nichts hindert, daß Helene Krause die gesundesten Jungen zur Welt bringt, noch giebt es so verrückte sozialistische Agitatoren, sondern dieselben haben den Malthus gelesen und wissen schlimmstenfalls, wie sich Kinderlosigkeit in der Ehe der Natur abzwingen läßt, noch giebt es in Schlesien so verkommene Bauernfamilien, noch giebt es endlich so ideale Bauerntöchter. Auch zeigt sich in keiner der zahllosen Rohheiten ein hinter der rohen Form verborgener menschlich-edler Gehalt. Die Rohheiten Haupt-

manns sind sonach lediglich um ihrer selbst willen da, losgelöst von jeder organischen Verbindung, Symbolik, Realität, inneren Wahrheit, nichts als Effekthaschereien „reines Spiel der Form", wie man früher sagte, und darum berühren sie künstlerisch abstoßend. Wollte der Verfasser aber entgegnen, daß er allerdings bezweckt habe, sie dem Edlen als Folie zu geben, so wäre ihm entgegen zu halten, daß er alsdann Unzulänglichkeit seines künstlerischen Könnens gezeigt habe. Vier Akte Rohheit erdrücken eine einzige, ihnen entgegenstehende Szene von edler Empfindung. Das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes gilt in der Kunst genau so wie in der Natur, und jede Verletzung desselben bringt eine unkünstlerische Wirkung hervor. Der Künstler darf kein Wort, keinen Pinselstrich mehr geben, als erforderlich ist, um die an ihrer Stelle notwendige Wirkung zu thun — jedes Zuviel schwächt den Eindruck statt ihn zu stärken, und diejenige Empfindung entsteht, welche der schlimmste Feind der ästhetischen ist: die Langweile. „Vor Sonnenaufgang," „Familie Selicke" e tutti quanti aber sind wahre Monstra an Langeweile — denn jenem unerbittlichen Natur- und Kunstgesetz gemäß bringen die überflüssigen endlosen Rohheiten dieser Stücke genau denselben seelischen Eindruck hervor, wie die unaufhörlichen überidealistischen Schwärmereien der Romantiker oder die ebenso unwahren, ebenso ausgesponnenen Liebesdialoge zwischen Max Piccolomini und Thekla. Auch in der Kunst berühren sich die Extreme.

Die Rohheit erweist sich somit als ein höchst wichtiges, ja unentbehrliches künstlerisches Ausdrucksmittel. Nur darf sie stets blos die konventionelle gesellschaftliche Sitte verletzen, nicht auch dauernd die Grundlagen des sittlichen Bewußtseins der Kulturvölker. Sie darf, soll sie gerechtfertigt erscheinen, nur Ausdrucksmittel, Charakteristik, Wahrheit sein, nicht

Selbstzweck der Darstellung, Willkür, ersonnener Theatereffekt. Sie muß an ihrer Stelle organisch aus dem Ganzen herauswachsen, zu dessen höheren ästhetischen Zwecken sie unentbehrlich ist, und darf sich nicht breiter machen, als sie Raum zur Erzielung dieser notwendigen Wirkung bedarf. Nur auf den Schultern der inneren wie der äußeren Notwendigkeit und Wahrheit erschließt sich der Rohheit die Kunst.

9. Die Bourgeoisie und die Kunst.

Die Bourgeoisie und die Kunst.

„Die Menschen sagen immer:
Die Zeiten werden schlimmer —
Die Zeiten bleiben immer:
Die Menschen werden schlimmer."

Ich weiß nicht, wars in den Wäldern des Spessarts, oder in den Dünen der Nordsee, oder im Knieholz des Schlesischen Gebirges, oder sonstwo im deutschen Vaterlande, daß ich diesen Reim über der Thür eines schlichten Bauernhauses angeschrieben fand. Das weiß ich nur, daß mich die tiefsinnige Weisheit dieses Spruches im innersten Herzen traf, der in vier Zeilen die ganze erbärmliche Lüge des modernen Salonpessimismus vernichtete. Und sie fielen mir später oft genug ein, wenn ich den heuchlerischen Klagen meiner lieben Bourgeoisphilister über den Verfall der Kunst zuhören mußte, wenn ich sie mit Achselzucken und betrübtem Augenaufschlag bedauern hörte, daß die Zeiten so materialistisch geworden seien, und daß der Mensch ohnmächtig sei dagegen. „Ach, es giebt keine Dichter mehr!" seufzen die Gelehrten der Literaturgeschichte achselzuckend. „Die ganze Poesie seit dem Tode Goethes, des letzten Dichters, ist nicht des Druckpapiers wert!" — „Wo sind die Zeiten der ‚großen' Malerei hin!" stöhnen die Pietsche. „Die religiöse Malerei, das große, gewaltige Geschichtsepos in Farben, liegt im Sterben!" — „Das Theater ist im Verfall!"

jammern die Frenzel. „Wo ist der heißersehnte neue Shakespeare!“ Dann fiel mir jedesmal der kleine Bauernspruch ein und es schrie in mir auf: „Die Zeit ist materiell und materialistisch geworden . . . die Zeit ist der hohen, reinen Kunst nicht mehr günstig . . . der Zeit steht der Gelderwerb, die Befriedigung der Genußsucht in erster Linie? . . . Thorheit! Lüge! Was ist die Zeit? Die Zeit ist nichts wirkliches. Die Zeit ist eine Form der menschlichen Anschauung, die Zeit ist tot, stumm, kalt . . . wie soll sie das Leben gestalten, beeinflussen, die Gesellschaft, die Kunst! Die Zeit, das sind die Menschen; die Zeit, das ist die Gesellschaft selbst; die Zeit, das ist die herrschende Klasse, und jede Zeit hat die Kunst, welche sie verdient, welche ihre Menschen sich selbst schaffen aus ihren Anschauungen heraus, ihrer Sittlichkeit, ihrer Aesthetik, ihrem Schönheitsbedürfnis, ihrer Gleichgültigkeit. Nicht die Zeit hat die Kunst verunziert, in Verfall gebracht, sie von den Gletscherhöhen der Tragik, aus den Meerestiefen der Leidenschaft in die engen, staubigen, langweiligen Gassen der Kleinstadt, unter die niedlichen Terracotten und bronzenen Nippes der Salons getrieben, in die raucherfüllten, überhitzten Säle der Tingeltangel, die kahlen, nackten Gefängnisse der Tageszeitungen gesperrt, nicht die Zeit hat der Muse den Geldbeutel in die eine Hand gedrückt und das Sittenkontrolbuch in die andere . . . Die arme gestaltlose, kraftlose, gleichgültige Zeit, wie hätte sie das anfangen sollen! Nein, die solches Schändungswerk gethan, die sie gefälscht und verstümmelt, sei es zweckbewußt, sei es absichtslos; das seid ihr, die Gesellschaft, die herrschende Klasse, deren Grundsätzen, Art, Methode sich andere unterordnen müssen: es ist das Werk der Bourgeoisie. Sie hat die Kunst zur Hure gemacht, zur Dienerin ihres Luxusbedürfnisses, ihren Kitzel zu befriedigen, ihre denkträge

Schaulust, ihr ist sie gerade gut, die Fliegen der Langeweile abzuwedeln, aber bei Leibe nicht mehr Ich tadle sie nicht, sie kann nicht anders, es liegt in ihrem Wesen, daß sie kein Herz besitzen kann, für die echte, wahre, große Kunst; ihr System, ihre Weltanschauung weiß nichts anderes mit derselben anzufangen, in ihrem Gebäude der Gesellschaft kann kein Platz sein, für eine reine, freie, das Herz sturmgleich aufwühlende Kunst, die ihre Wurzeln hat in der menschlichen Leidenschaft, sie kann in derselben nicht die freie Ausübung eines natürlichen menschlichen Triebes sehen, gleich Politik, Religion, Wissenschaft; sie kann ihr nichts sein, als ein Werkzeug zu bequemer Ausfüllung leerer Stunden, sie muß alles aufbieten, dieselbe bis auf diese Tiefe dieser Dienstbarkeit hinabzudrücken. Bourgeoisie und Kunst: das ist wie Sand und Wasser, wie Feuer und Holz. Zwischen Bourgeoisie und Kunst giebt es keine Vermittelung, keinen Vertrag: hier heißt es siegen oder sterben, niederwerfen oder untergehen, Ergebung in die Knechtschaft oder Kampf auf Leben und Tod.

Alle Klassen der Gesellschaft, welche im abwechselnden Gange der Geschichte den Stab der Herrschaft geführt, bekannten sich der Kunst gegenüber zu dem Grundsatz: Noblesse oblige — die Kirche, das Königtum, der Adel. Alle gaben ihr, was sie zu ihrem Bestehen, zu gesunder Entwicklung bedarf wie die Pflanze das Licht: Ehre und Freiheit. Sie gestanden ihr zu, daß sie dem Leben erst allein den höchsten Glanz verleihe, daß sie die Spitze des Gebäudes der menschlichen Kultur bilde, ihr Genuß des Lebens höchster Reiz sei, und daß, wenn sie ihre hohe Aufgabe erfüllen solle, ihrem Schaffen die vollste Unabhängigkeit und Freiheit gewahrt bleiben und selbst der leiseste Verdacht einer Beeinflussung fern gehalten werden müsse, daß sie sich ganz frei aus sich selbst

heraus entwickeln dürfe. Der kriegerische Burgherr des Mittelalters, der erobernde, blutgierige König glaubte kein Fest würdig gefeiert, wenn die Anwesenheit eines Sängers es nicht ehrte. Der aristokratische Grieche, der feudale Ritter betrachtete die Anwesenheit eines berühmten Künstlers in seiner Stadt, auf seiner Burg als eine Weihe derselben. Wenn Corneille das Theater betrat, erhoben sich der Hof und der gesamte Adel vor ihm. König Demetrios stand von der Beschießung von Rhodos ab, damit ein berühmtes Gemälde des Protogenes darinnen nicht beschädigt werde. Der Hellene wußte, daß ein wahrhaft gesundes Lustspiel ohne ungezwungene Derbheit durchaus unmöglich sei, aber er legte seinen Dichtern nicht den Zwang auf, aus Rücksicht auf zimperliche Backfische seine Kunst zu schänden, sondern verbot seinen Frauen lieber die Komödie. In dem eigenen Palaste erlaubte das Oberhaupt der katholischen Kirche dem göttlichen Raphael die großartigste Verherrlichung der heidnischen, ketzerischen Philosophie zu malen, deren Anhänger sie verabscheute. Cangrande von Verona fühlte sich geehrt, als Dante in einem höllischen Dämon sein leibliches Ebenbild zeichnete, und stellte keinen Strafantrag. Die Fürsten und Kirchenhäupter, die Pietro Aretinos bitterste Pfeile getroffen, bewunderten stöhnend in ihm aus freien Stücken das große dichterische Talent. Friedrich der Große beugte sich vor Voltaire, Katharina vor Diderot, Karl V. ehrte Dürer, Karl Augusts höchster Stolz war Goethes Freundschaft, Ludwig I. verkehrte mit seinen Künstlern nur wie mit seinesgleichen, Raphael, Michelangelo wurden gehalten gleich Fürsten, Rembrandt ward mit diplomatischen Sendungen betraut. Die Berufung eines Künstlers an einen Hof, in eine Stadt, die Bestellung eines Bildes waren Staatsakte, wurden mit demselben Ernste, derselben Wichtigkeit behandelt, wie Entscheidungen

über Krieg und Frieden. Wollte der Künstler fortziehen, so bedurfte es oft langer Verhandlungen, man fürchtete in ihm das Beste des Hofes, der Stadt zu verlieren. Je gewaltiger, erschütternder das Kunstwerk an die Seele griff, desto größer wuchs der Ruhm des Meisters. Es war Michelangelos höchster Lorbeer, als die Welt ihn den „schrecklichen“ nannte. Kein Papst, kein Ritter oder König wagte dem Künstler hineinzusprechen in seine Schöpfung, ihm den Geist vorzuschreiben, den er seinen Gestalten einzuhauchen hätte. Niemand bezweifelte, daß im Künstler der Menschheit höchste Blüte sich entfalte, das Wesen eines höheren Genius aus ihm spräche und daß ihm gegenüber selbst der Höchstgestellte kein anderes Recht habe, als zu bewundern und zu lieben. Ihm die Sorge um des Lebens elende Notdurft abzunehmen, des Menschen adligste Pflicht zu erfüllen, stritt man unter einander, und weil der Künstler wußte, daß er um irdische Not nicht würde zu sorgen haben, konnte er gerade bei seinem Schaffen jede Rücksicht auf Gewinn außer Acht lassen. Raphael erhielt selbst nach modernen Begriffen glänzende Honorare, und die Camoëns, welche Hungers starben, waren an den Fingern zu zählen. Dem Dichter, der seines Volkes Liebe errungen, setzte die Hand des Kaisers selbst auf der geheiligtesten Stätte der damaligen Erde, auf dem Kapitol, den Kranz auf. Nicht zu leichtem, flüchtigem Genusse dienten seine Werke, in ernster künstlerischer Nacharbeit war man bemüht, sie in sich aufzunehmen. Im Lärme des Feldlagers flüchtete sich Alexander zu seinem Homer, Friedrich der Große feilte seine Verse mit derselben Sorgfalt wie seine Schlachtpläne. Kurz, die Kunst war kein Spiel, keine müssige Unterhaltung — sie war der tiefste Ernst, der schönste Schmuck, das reinste Glück, der höchste Ruhm jener Gesellschaft, sie war ein unentbehrlicher Teil des Lebens, die Blüte

desselben, und ihr Element war die unbeschränkteste Freiheit.

Und eben weil die Kunst heiliger Ernst, des wirklichen Lebens höchste grünende Spitze war, konnte sie ihre Wurzeln nur im lebendigen, treibenden Leben selbst haben, mußte sie aus diesem, aus dessen lebendiger Anschauung und Gestaltung heraus erwachsen, mußte sie die abgerundete, plastische Darstellung der Empfindungen, Gefühle, Verhältnisse der Menschen ihrer Zeit, mußte sie durch und durch realistisch sein. Ihr konnte die Geschichte, die Legende nur gelten im Geist und Gewande der Gegenwart. Sie mußte allen historischen Mummenschanz verabscheuen, das künstliche Zurückschrauben der Anschauung, der Sitten um Jahrhunderte, und entweder nur aus der unmittelbaren Gegenwart schöpfen oder die Vergangenheit im Spiegel der letzteren betrachten und darstellen, wie es die Dichter des Heliand und der Nibelungen gethan, Calderon, Shakespeare, Corneille, wie Raphael und Dürer gemalt und Michelangelo gemeißelt. In heiligem Ernst schuf die Kunst eben aus dem Leben für das Leben.

Das Alles ward anders mit dem Augenblicke, als die Bourgeoisie an das Steuer kam zufolge dem natürlichen Gesetze, welches die verschiedenen Gesellschaftsklassen in der Weltherrschaft einander ablösen heißt. Die Bourgeoisie ist der Kaufmann, und der Kaufmann ist der Erwerb. Nicht der Erwerb aus Ruhmbegier, Ehrgeiz, Herrschsucht, wie die erobernde Politik der Kirche, der Könige, des Adels, nein, der Erwerb aus Habsucht, aus dem bloßen Verlangen nach Besitz, Reichtum, Eigentumserweiterung. Jenen anderen Klassen war der Besitz Mittel zur Macht, der Bourgeoisie ist die Macht Mittel zum Besitz. Jene strebten nach virtueller Kraft, diese nach potentieller. Die bloße Ansammlung toten Kapitals, dessen Zinsen sie nicht einmal zu verzehren oder in neue Werte zu

verwandeln vermag, ist ihr Hauptzweck, sie will nichts als Geld auf Geld häufen. Sie baut Häuser, nicht weil sie die schöpferische Thätigkeit freut, der künstlerische Stolz erhebt, die Freude am Schaffen erfüllt, sondern als Anlagematerial für ihr Kapital, zum Zwecke der Vermehrung ihrer Zinseinnahmen, sie baut schöne Häuser, nur wenn sie selbe teurer zu vermieten hofft. Das Geld — der Wertmesser und das Tauschmittel, das Werkzeug der Erleichterung für den Verkehr, wird ihr zum höchsten aller Werte, das Relative wird ihr zum Absoluten. Darum schafft sie neue positive Werte nur zum Zweck der Vermehrung des relativen. Durch seinen Beruf gewöhnt, die Dinge, mit denen er umgeht, nur nach ihrem Marktpreise, nach ihrem Geldwerte abzuschätzen, muß der Kaufmann sich zuletzt daran gewöhnen, diesen Geldwert als den einzigen wahren Wert der Dinge zu glauben. Jede andere Weise dieselben zu besitzen, jeder andere Wert erscheint ihm Thorheit. Was den höchsten Marktpreis erzielt, muß folglich das Beste und Schönste sein, was nach demselben nicht zu bestimmen ist, erscheint wertlos, thöricht, schlecht, unschön. Die Andern bezahlen Deine Bilder um so höher, ein je besserer Maler Du bist — dem Kaufmann bist Du ein um so besserer Maler, je höher Dir Deine Bilder bezahlt werden, je mehr die Mode Dich begünstigt. Die Andern werden Dich achten, wenn Du gute Bilder malst, ohne Rücksicht auf den Verkauf, der Kaufmann achtet Dich und Deine Bilder nur, wenn Du sie zu hohen Preisen verkaufst, seien sie so schlecht sie wollen. Der Tyrann weiß, daß die Macht seines Schwertes größer ist als dessen Eisenwert, daß sie in seinem Arme beruht, er begreift, daß es noch andere Schätzungen giebt, als die des Marktpreises, denn die Welt zittert vor seiner Kraft, seiner unberechenbaren Leidenschaft, die nicht auf dem Markte zu kaufen ist, und darum

ist er fähig im künstlerischen Schaffen und Fühlen ein ähnliches, gewaltiges, unschätzbares zu empfinden, das seinen eigentlichen Wert ausmacht. Der Kaufmann weiß, daß seinen Getreidesäcken für ihn kein anderer Wert innewohnt, als der Tagespreis, vor ihm selbst zittert niemand, ihn selbst bewundert niemand, von ihm verlangt man nichts als eben seine Waren, und so kann er sich auch durchaus nicht vorstellen, daß es noch andere Werte geben könne, noch andere Schätzungsweisen der Dinge, als die nach dem Tagespreise. Der Kourszettel wird das Ding, nicht mit dem, sondern an dem die Welt gemessen wird. Jener weiß, daß er für sein Geld kaufen kann, was er will, was er für seine Bedürfnisse, seinen Luxus begehrt, alle die Dinge, die er versteht, die nach seiner Ansicht Wert haben, und die also käuflich sind, und die Andern wissen, daß er ihnen für Geld alles hingiebt, was er besitzt, was seinen Tagespreis und also nach seiner Vorstellung einen Wert hat. Für Geld kann er sich Alles verschaffen und für Alles Geld: bares Geld ist also der höchste aller Werte und was nicht feil ist, ist auch des Erwerbens und des Besitzes nicht wert. Wer den Besitz hat, hat die Macht und vermag alles: wozu also die Anstrengung des Wollens über die Grenze des Erwerbens hinaus? Genügt nicht das Bewußtsein des Vermögens? Das Vermögen, die potentielle Macht aber ist das angesammelte Kapital, das ja imstande ist alle wahren Werte zu kaufen und zu schaffen. Wer das meiste Geld besitzt, hat das größte Vermögen. Er ist immer der tiefsinnigste Philosoph, der unbewußte Sprachgebrauch. Und dazu das Gefühl der vollkommensten Sicherheit auf dem Throne! Denn nicht wie Königtum, Feudalismus, Kirche ist ihre Herrschaft gegründet auf negatives Verlangen der Menschen, auf die Schwäche, Feigheit, Furcht, mit weit größerer Schlauheit fußt

die Bourgeoisie auf der positivsten aller Willensrichtungen, der Habgier, der Selbstsucht, dem Eigennutz.

Das Wirkliche, d. h. das Käufliche, ist also das einzig Wahre; das Angenehme uud Nützliche, das einzig Gute und Schöne: das ist der erste Grundsatz der bourgeoisen Weltanschauung. Große Werke, das Bewußtsein des großen Willens, das Ringen um Nachruhm, Unsterblichkeit? Thorheiten! Der Genuß des wirklichen Lebens, die persönliche Unterhaltung ist das einzig Berechtigte, die Zerstreuung der Langeweile, der Hauptfeindin des Materialisten, des Philisters. Der roheste Epicuräismus ist die einzige gültige Philosophie, das Leben genießen ist des Lebens höchster Zweck. Sich plagen um der Menscheit, um der Unsterblichkeit willen? Niemand giebt dafür einen Groschen. Die Menscheit? Sehe Jeder, wo er bleibe, und wer steht, daß er nicht falle! Laissez faire! — Unsterblichkeit? Mit dem Tode ist ja doch alles aus. Gemütliche, behagliche Fettlebe, in schönen Weiberarmen liegen, gut essen und trinken, schöne Kleider tragen, elegant wohnen, sich amüsieren und die Zeit vertreiben: wer mehr thut ist ein Thor. Nur keine Aufregung, keine Leidenschaften, kein metaphysisches Grübeln, keine phantastischen Schwärmereien. So wenig denken und so viel genießen als möglich. Nüchterne, vorsichtige Lebensklugheit, keinerlei Thaten der Uebereilung, kein Sichhinreißenlassen durch Leidenschaften irgend welcher Art. Leidenschaft schafft Leiden — schon wieder der witzige Sprachgebrauch! Ruhm, Ehrgeiz, Haß, Eifersucht, Kampfbegier, die so viele Jahrtausende die Welt gelenkt? Pfui, rohe, verächtliche Triebe, welche ein zivilisierter Mensch unterdrücken muß, kindliche Thorheiten, die ein klardenkender Mensch des neunzehnten Jahrhunders ablegen muß. Nur keine Kriege, keine Revolutionen, keine rohen Kraftäußerungen! Ruhe und Ordnung! Ungestörten Schlaf

à seul et à deux, ungehinderte Verdauung, unbelästigte Börsenstunden, das ist die Hauptsache! Der liebe Gott? Na, den brauchen wir doch schon längst nicht mehr. Thorheit, sich Ausgaben für ihn zu machen. Kann man ihn sehen, ihn hören? Wir sehen und hören nichts als die materielle Welt rings um uns, und darum ist das Sinnliche allein das Reale, alles Andere ist Spekulation. Es giebt keinen Geist, keine Seele, diese sind den Gliedern des Körpers verhaftet. Wenn der liebe Gott etwas von uns will, so melde er sich gefälligst bei uns persönlich und fordere seine Steuern ein. Und die tausend unerklärten Dinge zwischen Himmel und Erde, die Millionen Schöpfungsgeheimnisse? Bah, was die Naturwissenschaft nicht auf sinnliche Vorgänge zurückführen kann, sind Altweibermärchen, die uns nicht stören dürfen in unserer Mittagsruhe.

Und die Kunst? O, das ist eine sehr nützliche Sache. Sie sei uns willkommen! Wir wollen ihr alle Ehre und Liebe erweisen. Einige kleine Schwächen freilich muß sie sich abgewöhnen, die ihr noch so aus dem rohen Mittelalter anhaften. Die Wildheit und die stürmische Leidenschaft, das Wühlen in den Abgründen des menschlichen Herzens, der Gesellschaft, der Schöpfung, so wie es die Herren Aeschylos, Dante, Shakespeare, der Nibelungendichter liebten, das wollen wir nicht, das ist uns peinlich. Wir sind feine, höfliche, zivilisierte Menschen, und lieben nur den Ton, der unter solchen üblich ist. Also keine Aufregungen, keine kräftigen und gewaltigen Ausdrücke. So wenig Leidenschaft, so viel Liebenswürdigkeit als möglich. Nichts von dem Ernst, dem Jammer, dem Treiben und den Konflikten, den Kämpfen, die rings um uns toben und wettern, so wie es früher in der Kunst Mode war. Was uns im Leben quält, soll uns wenigstens in der Kunst erspart bleiben. Trauriges

bietet das Leben genug, die Kunst soll uns erheitern, kitzeln, das Gemüt in freudige Ruhe tauchen, die Nerven in einen angenehmen Reiz versetzen, uns sanft einlullen, ein behagliches Schauspiel gewähren, höchstens einmal das Gefühl eines wohligen Gruselns — aber beileibe darf man dann nicht an den Ernst desselben glauben. Stimmung zu machen ist die Aufgabe der Kunst. Mit Schrecken denken wir an jene thörichten Griechen, denen bei Aeschylos' „Eumeniden“ die Haut schauderte, daß schwangere Weiber Fehlgeburten machten. Welche Barbaren! Erfreuen soll die Kunst — sie gehört zum Luxus des Lebens. Wenn sie daher ihre Stoffe aus dem modernen Leben holt, so darf sie es nur von der heiteren und friedlichen Seite schildern, sie muß es idealisieren, ja nicht so rauh und hart schildern, wie es ist. Vor Allem muß sie die beseligende Macht der Liebe darstellen, mit ihr alle Stoffe durchtränken, als dem stärksten sinnlichen Genusse, daß es alle unsere Nerven so recht selig aufgeregt, in tausend Schwingungen erbeben macht, wie es Meister Heyse versteht. So recht das Liebliche, Zierliche, Sinnige, verbunden mit ein klein wenig Lüsternheit, das ist unser Fall. Auch das Historische ist nicht zu verachten — natürlich dürft ihr nicht von uns verlangen, daß wir unser bischen Geist noch besonders anstrengen, uns in die Denkweise der Alten zu versetzen . . . nein, das Ganze darf eben nur so ein hübscher historischer Kostümball sein, wie wir unserem Hause jeden Winter einen geben, wo unter Schaube und Reifrock Fräulein Ella Müller und Herr Walter Schulze einander wieder erkennen, so die Kostüme recht strotzend von Gold und die Unterhaltung recht langweilig — wir habens ja dazu. Das versteht Meister Ebers vortrefflich. Am besten freilich, wenn ihr die Menschen möglichst ideal schildert, alle triefend von Edelmut und Großsinn, wie

es der unsterbliche Schiller gethan, daß jeder bewundernd sich selbst im Spiegel zu sehen meint und ausrufen darf: „Gerechter Gott, hab ich doch bis heut selbst nicht gewußt, wie edel wir Menschen sind, und natürlich im besondern ich!“ Vor allen Dingen immer einen feinen, gebildeten Ton — fort mit der rohen Wildheit und Unanständigkeit eines Lear, Othello, Karl Moor! Das sind nur Schwächen, die man der Rohheit jener ungebildeten Zeit mitleidig zu Gute halten muß, der barbarischen Renaissance, oder der ausschlagenden Jugend des großen Dichtergenius. Sodann glatte, leichte Verständlichkeit für jeden. Das Nachdenkenmüssen schwächt den Genuß! Weg mit Dante und Wolfram! Unterhalten, erfreuen, über müßige Stunden hinweghelfen, den Mittagsschlaf befördern, unsere Wohnstätte schmücken, unsere Zimmerwände ausfüllen, unsere Nerven angenehm stimmen soll die Kunst, die ja nicht bittrer, blutiger Ernst ist, wie diese Thoren Byron, Cervantes, Gottfried, Aristophanes glaubten, sondern nur idealer, heiterer Schein!

Man sieht, es ist Folgerichtigkeit in der Sache. Die Philosophie Büchners, die Aesthetik Schillers und Eduard von Hartmanns bringt nicht der helle Zufall in ein- und dasselbe Zeitalter zusammen. Es ist die Bourgeoisie und ihre Weltanschauung, die ihre Herrschaft auch auf diese Gebiete ausstreckt, es ist das bequeme, fettbeleibte, materialistische, an der Oberfläche haftende Philistertum, das aller, die tiefsten Probleme aufwühlenden, die rohen Leidenschaften erforschenden Kunst und Philosophie behutsam aus dem Wege geht und sich in den Mantel der fadenscheinigen Aufklärung, des phrasenstrotzenden Idealismus hüllt, und nichts der Kunst zugesteht, als eine matte, schale Stimmung, die mit der Minute der Entfernung von dem Kunstwerk verfliegt. Das ist die Lehre vom „schönen Schein!“

Wo immer auf der Erde die Bourgeoisie zur Herrschaft gelangt, hat sie die Kunst unterdrückt, am aufblühen verhindert, in hohlem Konventionalismus erstickt, zum Werkzeug spielender Unterhaltung herabgewürdigt, dem Leben und der Kunst entfremdet. Was war Karthago, der reichste Staat des Altertums, für die Geschichte der Kunst? Als England aufhörte ein Adelsstaat zu sein und immer mehr zum Krämerlande wurde, nach der Elisabetepoche, endete die Zeit seiner großen Dichter. Was hat eine der reichsten Städte der Welt, durch Jahrhunderte eine blühende Kaufmannsstadt, Hamburg, an großen Kunstdenkmälern aufzuweisen? So gut wie nichts. Vergleichet die Kunst in der Hauptstadt der Christenheit, in Rom, oder im ritterlichen Florenz mit der in den Kaufmannsstädten Genua und Venedig. In Rom, am Arno eine hohe, ernste, die gewaltigsten Stoffe aufsuchende, auf äußere, niedere Reize verzichtende Kunst Arnolfos Angelicos, Raphaels, Michelangelos, steil und gewaltig, erhaben und düster, nur dem zugänglich, der sich lange und ganz in dieselbe versenkt. In Genua nichts als ein paar hübsche Wohnpaläste, in Venedig die ernste, mächtige Gothik zur Zuckerbäckerspielerei der Cà d'oro herabgezogen, die üppigen Fresken-Allegoriecn und Gastmäler Veroneses, die Heiligenbilder Tizians, die mehr der Verherrlichung der darauf abgebildeten Stifter als der Heiligen dienen, und die sinnlichen nackten Weiber: eine Kunst der tiefen Farben und der seichten Gedanken.

Und wie die alte, so hält es die moderne Bourgeoisie. Was gilt dem Amerikaner die Kunst? Ihm gilt nur der Künstler etwas, der sich in Europa eines großen Namens erfreut, gleichgültig, ob dieser verdient ist oder nicht. Ja, die Kunst ist ihm willkommen, so weit sie ihm schöne Wohnhäuser baut, seine Speisesäle ausmalt und Figuren für seine Gärten

meißelt. Für die wahrhaft große Dichtung fehlt ihm vollständig der Sinn, er will im Theater nichts sehen, als Pantomimen, Spektakelstücke und Leistungen berühmter Virtuosen. Nach der Reklame schätzt er den Wert des Künstlers. Für so wertlos erachtet er die Kunst, daß er ihr nicht einmal den gesetzlichen Eigentumsschutz zubilligt, sondern des fremden Dichters Eigentum frei ausplündert, des eigenen ausbeuten läßt. Dennoch wohnt wenigstens ein letzter Rest von wirklichem Idealismus noch in ihm, ein Schimmer eines gewissen noblesse oblige-Gefühles, wenn es sich auch oft nicht anders äußert, als darin, daß ihm für den Besitz oder Genuß des Werkes eines nach seiner Meinung großen Meisters d. h. eines Reklamehelden auch der unglaublichste Preis nicht zu hoch ist.

Dieser letzte Rest des mittelalterlichen noblesse oblige-Bewußtseins ist bis auf den Hauch untergegangen in der jüngsten und schlimmsten Bourgeoisie-Herrschaft, in der modernen Berliner Gesellschaft. Bis in dieses Jahrhundert hinein war Berlin eine Stadt von Beamten und Kaufleuten in den bescheidensten Verhältnissen, ohne Handel und Industrie, und Berliner und Hungerleider bedeutete in den Augen der übrigen Welt so ziemlich dasselbe. Mit einem Schlage, in zwanzig kurzen Jahren wurde das anders. Kolossale Reichtümer häuften sich an der Spree auf, wie man sie bis dahin kaum an der Themse und am Hudson gekannt, die Werte stiegen ins Unglaubliche, und der ungebildete Trödler, der vor Kurzem sich noch in der Provinz Posen mit dem Bündel über dem Rücken die Landstraße entlang geschoben hatte, speiste jetzt, dank einiger gelungener Spekulationen im eigenen Hause von goldenem Geschirr. Nicht durch kluge, zähe Umsicht in langen Jahrhunderten erwarb diese Gesellschaft sich ihre Schätze, wie die arbeitsamen Kaufleute Hamburgs und Venedigs, solid schaffend von Generation

zu Generation, nein, die Laune des Zufalls warf den Unthätigen die Schätze in den Schoß, das Glück einer Börsenstunde machte sie zu Millionären. Ein Protzentum, ein Geldstolz, eine Ueppigkeit, eine Sucht, einander im Luxus zu überbieten, trat auf, wie die Welt sie kaum noch gesehen: die absolute Allmacht des Geldes war ja unwiderleglich erwiesen. Die höchste innere Roheit und Brutalität vereinigte sich mit dem ausgeklügeltsten äußeren Raffinement. Die Stadt wuchs, alle Bedürfnisse stiegen. Der bescheidene Handwerker eröffnete seine Fabrik, der Verkehr zog sich nach Berlin, er gebot bald über Reichtümer und um mit den Andern gleichen Schritt zu halten und für so reich zu gelten, wie er war, mußte der ungebildete rohe Mann ein Haus machen, seinen „Schuhr" halten, Aufwand treiben und sogar den Künsten seine Huldigung darbringen, wie der reiche Bankier im Nebenhause. Und der Eine verstand von wahrem Lebensgenuß und von der Kunst, von dem, was schön ist, gerade so viel, wie der Andere. Noch nie hatte die Kunst bis dahin ihren Lebensweg gekreuzt, sie hatten beide bis dahin kaum gewußt, was Gemälde, Romane, Theater seien, sie hatten nichts gekannt als Hasenfelle, Aktien und Stockkrücken — und jetzt mußten sie um des guten Tones, um ihres Ansehens willen, sich mit den unbekannten Dingen beschäftigen, deren Stoffe und Gebiete ihnen so fremd waren. Wie erhaben erschienen sie sich auf ihrem neuen Platze! Waren sie nicht die eigentlichen Herren der Welt? Lag ihnen nicht alles zu Füßen? Drängte sich nicht alles ungeduldig in ihre Salons? Gelehrte und Diplomaten, Zeitungsschreiber und Künstler? Sie hatten ja das Alleinglücklichmachende, die Krone der Welt, das Maß aller Dinge, das Geld! Alles umschmeichelte sie, alles wollte von ihnen leben. Ihr Glaube war der wahre, ihr Ton der beste, ihre Meinung die richtigste,

ihr Geschmack der gewählteste. Jedermann sagte es ihnen und am Ende mußten sie es selbst glauben. Nun wollten sie das Leben genießen, in vollen Zügen, es sich so angenehm und lustig machen als möglich, — was sie genießen und angenehm nannten, was sie allein darunter verstehen konnten, den groben materiellen Sinneskitzel, noch verschlimmert durch einige rasch aufgelesene, zufällig angeflogene Bildungsbrocken, gelegentlich erlauschte Halbwahrheiten, genug, um ihren groben, aber natürlichen Verstand in Verwirrung, Unsicherheit, vorgefaßte Einseitigkeit zu bringen. Und die Söhne und Töchter wuchsen auf in diesen ihnen von Jugend an eingeprägten Bildern, in der Vorstellung der Allmacht des Geldes, der Voranstellung des materiellen Genusses, der überepikuräischen Lebensanschauung; und dies präokkupierte ihr Hirn, und alles Wissen, alle Bildung, die später hinzugefügt ward, konnte nur haften auf diesem vorgedüngten Boden und mischte sich mit demselben zu einem zähen, grauenhaften Höllenbrei von schiefer Anschauungsweise, Raffinement, Hochmut, zügelloser Genußsucht, einseitigem Denkgange, Gemütsrohheit, Philistertum, Bildungsdünkel bei thatsächlicher Halbbildung, Kastenstolz, falscher Vornehmheit, unzeitgemäßer Prüderie, Empfindlichkeit, versteckter Sinnlichkeit und Heuchelei.

Was mußte in den Händen eines solchen Geschlechts aus der Kunst werden, die durch Jahrhunderte höchste Ehrerbietung, unbeschränkte Freiheit, feinstes Verständnis, aufrichtigste Liebe um ihrer selbst willen gewöhnt war? Wie konnten die Menschen Wert darauf legen, in Häusern von künstlerischem Charakter zu wohnen, da es ihnen selbst an geschlossenem Charakter gebrach? So billig als möglich zu mieten — so hoch als möglich zu steigern, nur was diesen Zwecken dienen konnte, interessiert sie, wie das Haus sonst aussieht, ist ihnen gleichgültig. Gut, bauen wir also

Mietskasernen, öde und nackt. Aber wir selbst, wir wollen im eignen Hause wohnen, und man soll es dem Hause ansehen, daß es einem Millionär gehört, die Leute sollen wissen, wie viel Geld wir haben. Also romanische Fenster, gotische Erker, ein Renaissanceportal und eine Roccoccowendeltreppe mit gemalten Glasfenstern. Es paßt zwar zusammen wie Gänsekopf und Menschenleib und sieht aus wie ein ägyptisches Götterbild — aber was thut's? Es kostet viel Geld und man sieht es ihm an. Was wissen wir von der Kunstgeschichte? Wir haben's dazu, Alles an einem Platze zu sammeln, was die Jahrhunderte in mühsamer Arbeit langsam aufgebaut.

Die Plastik? Nein, das ist garnichts für uns. Solch ein weißer, farbloser, behauener Steinblock kostet ein Sündengeld und man siehts ihm absolut nicht an. Und da soll man sich auch wieder so an strengen Stil gewöhnen — dazu muß man etwas lernen — ah, das ist zu langweilig! Das versteht man nicht so auf den ersten Blick, das muß man oft sehen — bah, das ist nichts. Und wohin mit solch einem schweren Steinklotz? Im Zimmer kann man ihn garnicht unterbringen, er paßt nirgendhin — und im Garten ist er höchstens als Schmuck für den Springbrunnen zu verwenden. Nein, so ein silberner Becher, schön ciseliert, ein goldenes Kästchen, ein geschnitzter Schrank, eine gemalte Truhe, eine echte Majolikavase . . . das ist doch noch etwas, das ziert und hebt das Zimmer, das kann man so schön unterbringen, dem sieht man an, was es kostet, das lassen wir gelten, das macht den Eindruck der vornehmen Behaglichkeit! Noch besser freilich, es sieht aus nach Prunk und ist ein Strunk, billige Lappen und wertlose Flitter malerisch drapiert, wie es Meister Makart gelehrt. Es lebe das Kunstgewerbe! Und fort mit der überlebten Plastik, die sich höchstens noch für öffentliche Denkmäler eignet. Besten-

falls ein kleines Bronzestatuettchen auf den Kaminsims, so recht zierlich und niedlich!

Da ist solch ein Gemälde doch ein ganz anderes Ding! Das kann man an die Wand hängen, das glänzt und funkelt, sieht ganz anders aus, als solch eine einsame Statue, die sich vor sich selbst grault, und nimmt nicht viel Platz weg! Natürlich nicht solche Riesenschinken, wie sie die guten Alten ihre Wände hatten verunzieren lassen, sondern in zierlicherm, salongemäßerm Format, damit auch die schöne, gepreßte Ledertapete zu ihrem Recht komme. Und verschont uns um Gottes willen mit aufregenden Stoffen, etwa gar mit Morden, Kämpfen und dergleichen. So ein paar Burgfräuleins oder Ritter in recht prächtigen, farbenglänzenden Kostümen, recht zart und duftig! Nichts Häßliches, nichts von dem Schmutz der Arbeit! Und natürlich auch nichts Religiöses, keine Madonnen und Kreuzträger! Mit dem Herrgott wollen wir auf dem Grüßfuß bleiben, aber nicht weiter. Ein paar heitere, liebenswürdige Szenen aus dem Leben, wißt ihr . . . nicht etwa von der unanständigen Rohheit der alten Niederländer . . . nein, so recht harmlos, einen vergnügten trinkenden Mönch oder sonst so etwas Unbedeutendes, flott und sauber gemalt, die Bauern recht reingewaschen à la Knaus, und lustig und vergnügt, wie sie schon sind, spielende Kinder, ein Jagdstücklein . . . so etwas, wißt ihr, was man ansieht und sagt: „Sehr nett, wirklich sehr nett — hm . . . was ich sagen wollte, also Kreditaktien sind gestiegen?“ — Beileibe nichts Nacktes, denn wir haben heranwachsende Töchter. Am liebsten sind uns natürlich unsere eigenen Visagen, dann befinden wir uns wenigstens immer in guter Gesellschaft. Und die Hauptsache ist, daß der Name eines recht berühmten Malers darauf steht, recht fett und deutlich zu sehen, damit Jeder beurteilen kann, was das so ungefähr

kosten mag: ob dann das Bild gut oder schlecht ist, ist ja ganz gleichgültig.

Die Literatur . . . ja, das ist eine kitzliche Sache. Lesen . . . Bücher? Wir Männer haben überhaupt dazu keine Zeit, denn was wir von den Börsenstunden und der Dinerzeit erübrigen . . . ja, mein Gott, der Spieltisch verlangt doch auch seine Rechte. Ueber alles Wichtige unterrichtet uns die Zeitung genügend . . . und Geschichten, erfundene, gelogene Geschichten? Futter für Kinder! Wenn ich im Klub tausend Mark im Pharao verdient habe, so weiß ich, daß ich was Reelles gewonnen, und habe noch die Nacht kaum schwinden gemerkt . . . was habe ich denn Positives gewonnen, wenn ich mir den Kopf mit einem Epos gemartert habe? Unsere Frauen, ja, das ist etwas anderes . . . die haben den ganzen langen Tag nichts zu thun als auf der Chaiselongue zu liegen, die bedürfen der Lektüre, sonst vergehen sie vor Langeweile. Von ihnen lasset euch sagen, wie ihrs machen müßt, ihr Schriftsteller, wenn wir eure Bücher — leihen sollen: denn daß wir etwas für vier Mark kaufen, in dessen Besitz wir uns ebensogut für zehn Pfennige setzen können . . . das zu verlangen wäre eine Unverschämtheit. Gelesen ist gelesen, und mehr als lesen kann man das Buch nicht. Man kann es doch nicht essen oder trinken! Auf ein paar Fettflecke, ein Schmutzhäufchen kommt es doch nicht an, die Geschichte wird nicht amüsanter, wenn das Papier sauber ist. Nur wenn das Buch einen Wert hat als Zimmerdekorationsstück, in Prachtband mit Goldschnitt und Illustrationen, können wir uns herablassen es zu kaufen, doch eben nur als Dekorationsstück, nicht als Buch, denn ob der Text Unsinn enthält oder tiefste Poesie, ist uns gleichgültig. — Also hören Sie, meine Herren! Ihre Aufgabe ist demnach vor Allem uns zu unterhalten. Nichts, worüber wir uns den Kopf zerbrechen müssen,

Alles recht verständlich, glatt, alltäglich! Spannend, aber nicht aufregend, denn das Letztere ist schädlich. Ein leiser Schauder darf die Nerven durchrieseln, wohlig angenehm, aber bis zu Thränen dürfen wir nicht kommen, die verderben den Teint, machen schlaflose Nächte und nachher ärgert man sich über seine eigene Dummheit! Also keine Ideen, keine Leidenschaften, nichts Tragisches! Wir lieben keine Tragödien. Von Zeit zu Zeit einen schlechten Witz. Eine glatte Humoreske, ein dummes Lustspiel, das ist uns das Liebste. Lachen wollen wir — was kann man Gesünderes thun? Und vor Allem so recht pikant, recht lüstern. Nichts aussprechen natürlich, alles nur andeuten, wißt ihr, daß man sich so recht angenehm an den Vorstellungen erregen, so recht die Augen zusammenkneifen und viel dabei „denken" kann, daß ein prickelndes Brennen durch die Nervenstränge des Unterkörpers geht. Am besten, ihr laßt die Geschichte in Hongkong spielen oder in Italien, das kennen wir nicht oder nur oberflächlich, da könnt ihr uns erzählen, was ihr wollt, recht interessant. Aus Deutschland machen wir uns nichts, das kennen wir. Mit sozialen Fragen, Leiden der Menschheit und solchem dummen Zeug verschont uns gütigst. Das interessiert uns nicht. Wir wollen vor Allem den Hof gemacht haben. Ihr dürft von nichts Anderem sprechen als von Liebe, das ist das einzige, wobei wir jenen angenehmen, erwartungsvollen Schauder empfinden. Bei der sozialen Frage steigt es uns bitter im Munde auf — bah, das ist nichts! Uns Frauen müßt ihr natürlich als Engel zeichnen, ohne Ausnahme, nur dann haben wir euch gern. Wir werden doch nicht selbst Beleidigungen unseres Geschlechts lesen! Und die Hauptsache dürft ihr nicht vergessen, die Toiletten zu beschreiben! Sage mir was Du anziehst und ich will Dir sagen was Du

bist. Nichts interessiert uns so wie die Toilettenschilderungen, wir wissen dann jedesmal: unser Geschmack bleibt doch der feinste. Die Männer müssen vor Allem schön sein, sonst können wir uns nicht in dieselben verlieben. Am angenehmsten sind uns natürlich Lieutenants, die haben die stärksten Schenkel . . . pardon, Schönheitsgefühle. Die Männer dürft ihr ein bischen schwach schildern, wißt ihr, wir sind stolz darauf sie am Bande zu führen. Alles muß in eleganten Salons spielen, wo man sich so recht behaglich fühlt, oder im feschen Seebad, in Ostende. Kurz, ihr müßt die Welt so schildern, wie wir sie haben wollen, angenehm, liebenswürdig, voll sinnlich-heimlicher Wallungen, sonst ... in die Ecke mit euch. Von Ehebruch und sonstiger Schlechtigkeit bringt so viel vor als ihr wollt, das ist pikant . . . nur muß die Geschichte dann in Frankreich spielen, denn eine keusche deutsche Frau kennt so etwas natürlich nicht, wir sind immer edel. Ehebruch . . . pfui, wie schön! Und daß ihr euch nicht einfallen laßt, das Ding beim Namen zu nennen! Solche Sachen gleichen dem Wohlthun: man übt es, aber man nennt es nicht. Immer hübsch andeuten, daß man einander auf den Fuß tritt und zukichert, und wenn der andere mit dem Finger droht, ausrufen kann: „Wie . . . was? . . . Sie meinen? . . . Aber! . . . Oh! . . . Unanständiger Mensch!“ Und vor allen Dingen unsere Töchter dürfen das nicht in die Hand bekommen, in den Büchern für sie darf nur die Rede sein von Treue und Entsagung. Sie dürfen von solchen Schlechtigkeiten nichts ahnen, sonst möchten sie am Ende erraten, daß ihre Väter und Mütter auch . . . bedenkt, welches Unglück! — Schreibt ihr Theaterstücke, dann um Himmels willen keine Trauerspiele, das ist verlorene Mühe, die besuchen wir doch nicht. Lustspiele mit recht vielen lustigen Schwerenötern, die unab-

lässig Kalauer reißen: solche Männer lieben wir Frauen am meisten. Und nicht zu lang . . . nicht über drei Stunden, nicht wahr? Wir halten es nicht aus, länger still zu sitzen . . . man schwitzt, man bekommt Hunger, man will wieder ein vernünftiges Wort plaudern! Wie ihr ein so wandlungs- und gestaltungsreiches Menschenschicksal in drei Stunden einfangt, das ist eben eure Sache!

Hört ihr's beben, zittern, die Lüfte durchfluten in üppigen Tonwogen, die über euch zusammenschlagen? . . . Geht nicht ein Zittern und Zucken durch eure Kniee, laufen euch nicht selige Schauder das Rückenmark entlang? Horch! Musik! Das ists! In seligem Traume schlummern die Denkzentren des Gehirns und nur die Nerven arbeiten, als sollten sie reißen. Heiß und kalt überschauert es uns, die Sinne fiebern, der Verstand schläft, und im Bade selbstvergessener Wollust strecken wir uns, trunken, mit geschlossenen Augen, halbgeöffneten Lippen und zurückgelehntem Kopfe! Tausend Bilder durchschießen die Fantasie, alles, alles kann man sich vorstellen beim unablässigen Heranfluten und Fortebben dieser endlosen Tonwellen, Aufregung, Beruhigung, Friede, Glut in rasendem Wechsel übergießen uns, schütteln uns . . . und keine Anstrengung, kein Denken; alle Wonnen des Haschisch und ohne Kopfweh beim Erwachen, keine Mühe, keine Schmerzen, nicht die Nachwirkungen der Erregungen des wirklichen Lebens, ohne die Gefahren, die möglichen Folgen solcher Genüsse, deren sinnliche Bilder diese Klänge in uns erzeugen . . . Heil Dir, göttlicher Chopin, unsterblicher Wagner! Ueber allen Musen Euterpe!

Was ist dagegen selbst die Bühne mit allen ihren Reizen! Nur bei dem seligen Zittern des Klanges unseres geliebten Tenors überläuft es uns manchmal so ähnlich. Aber das Schauspiel! Hübsche Liebhaber

für die Damen, schöne Weiber für die Männer, tief ausgeschnitten und hoch geschürzt! Schöne Dekorationen, prächtige Kostüme, kostbare Möbel, alles so prunkvoll, so echt, so teuer als möglich. Nur wenn es viel Geld kostet imponiert es uns, nur wenn die Schauspielerinnen recht teure Kleider tragen, können sie uns gefallen. Alles recht schön malerisch gruppiert, wie im Panorama, dazu ein bischen Stimmungsmacherei für die Nerven, Glockenläuten, Thürenknarren, leise Musik . . . und die Meininger sind fertig. Die Stücke? Die Schauspieler? Ih, laßt sie doch spielen, wie sie wollen, wer achtet denn darauf! Am besten wärs, sie redeten überhaupt nicht, sondern zeigten nur ihre schönen Kostüme, ihre strammen Waden und vollen Arme, und die Dekorationen wandelten einfach stumm an uns vorüber. Charakteristik? Feine Nuancierung der Rollen? Eindringen in den Geist des Dichters? Lächerlich — fort mit diesem überflüssigen Zopf! Es lebe die Ausstattung und das Ausstattungsstück!

Ja, so ist's. Das hat die Bourgeoisie aus den Künsten gemacht. Und sie verunziert nicht nur die Kunst, sie steckt auch die Künstler an. Wie sollte es anders sein? Der Mensch will leben, und der Künstler anerkannt sein und erfolgreich wirken. Wie voll der Ideale auch das Herz sei, der Magen hört darum nicht auf zu knurren. Und der biedere Kommerzienrat zuckt höhnisch die Achseln vor Deiner göttlichen Madonna, Deinem unsterblichen Epos, und kauft die „Glückliche Katzenfamilie" und das fade Salongeschwätz in Goldschnitt, das er versteht. Und vergißt Du es trotzdem hungernd und frierend Deinen hohen Idealen zu folgen, den gewaltigen Vorbildern der alten, großen Zeit, die Du für die allein wahren hältst, dann wird man Dich nicht etwa bekämpfen, mit ernsten sachlichen Gründen, man wird Dich nicht einsperren oder ver-

brennen ... nein, sieh einmal, das wäre ja thöricht, das könnte ja die Neugier, die Aufmerksamkeit auf Dich lenken ... wir wissen ein viel perfideres Mittel, das uns jegliche Mühe, jede Anstrengung erspart ... wir zucken die Achseln über den frechen Eigensinnling, der sich erdreistet anderer Meinung zu sein, als wir, die Reichen, die Unfehlbaren, wir nennen ihn einen armen Narren, einen unfähigen Schwätzer, und wir geben uns das Wort seinen Namen nie öffentlich zu nennen, er ist für uns tot, nichts, daß die Welt nicht einmal seinen Namen, seine Existenz erfahre, bis er Buße gethan, und so klein, so erbärmlich geworden ist, wie wir selbst. Dann öffnen wir dem Reuigen unsere Arme und er soll bei uns ein- und ausgehen wie Einer von unseresgleichen und sich mästen und dick werden und berühmt, denn jeder wird das Lob des großen Künstlers ausschreien nach allen Richtungen. Denn wer nach unserem Willen thut, und unser Bajazzo, unser Unterhalter ist, und uns der Welt schön und edel und ideal malt, dem soll es wohlergehen in der Gesellschaft. Tritt aber ein Künstler neu in unseren Kreis ein, so soll vor allem nur eine Frage an ihn gerichtet werden: Wie viel verdienst Du jährlich? ... Ist es viel — heil Dir, Du großer Künstler! Bringen Dir Deine Ideale nicht zu leben — so bist Du ein Stümper. Nur wenn Deine Einnahme der unsern gleichkommt, können wir Dich achten als unseresgleichen, und sie kann ihr nur gleichkommen, wenn wir Deine Kunst unterstützen, da wir die einzigen sind, welche Bilder oder Bücher zu kaufen imstande sind, und wir kaufen sie nur, wenn sie geschaffen sind in unserem kleinen, verdorbenen Krämergeiste. Das ist der fürchterliche Zirkel, in dem der moderne Künstler steht, und hungernd und ehrgeizig, was kann er zuletzt thun, als seine heiligen tiefen Ideale in die Ecke schmeißen, seine gewaltigen Leidenschaften und

Ideen auf den Boden stellen und „Wandernde Dorfmusikanten“ malen oder verlogene Liebesgeschichten schmieren! Die Schauspielerin sieht, daß niemand auf ihre Kunst achtet, auf die Töne ihrer Brust, auf die Wahrheit ihres Ausdrucks der Leidenschaft . . . daß man nur ihre Toiletten beklatscht, die taubeneigroßen Perlen in ihren Ohren, daß man nur den Linien ihres Gesichtes huldigt, der Rundung ihres Busens, der Fülle ihrer Arme, daß man die Achseln zuckt über die Gewalt ihres Temperaments, sobald sie wagt im schlichten Satinkleid auf der Bühne zu erscheinen ohne Perlen und Diamanten und sie aus der Stellung entläßt, daß die Herren sich drängen ihr die goldstrotzenden Börsen zu Füßen zu legen, die allein ihr jene glänzenden Toiletten und Juwelen verschaffen können . . . was bleibt ihr übrig? sie wird zur Dirne, die für jeden feil ist, der gut zahlt, sie benutzt das Relief ihres Berufs, um den Preis ihres Besitzes über den in der Halbwelt landesüblichen zu erhöhen, und läßt Kunst Kunst sein. Und thatsächlich besteht die Hälfte der heutigen Schauspielerinnen aus Dirnen, denen ihr Beruf nur der Deckmantel ist. Warum nicht? Es genügt, daß die Künstlerin in Sammet und Seide auf die Bühne tritt und ihren Part herunterhaspelt wie ein Papagei. Das Publikum ist damit zufrieden, die Anbeter, welche die Stimmung machen vermittelst verteilter Klatscher und riesiger Kränze, der Direktor, der Dank den freigebigen Anbetern an der Gage spart, und die Kritik.

Ja, die Kritik der Bourgeoisie-Presse! Das ist ein Punkt! Von der notorischen und jederzeit vor Gericht zu beweisenden Käuflichkeit — im Palmerstonschen Sinne — eines großen Teiles der berliner Kritiker will ich noch garnicht sprechen. Eine Kritik! Haben wir denn noch eine Kritik? Wer schreibt noch ernste, auf die Sache selbst eingehende Artikel, in denen

Lob und Tadel gerecht abgewogen und in jeder Einzelerscheinung das höhere ästhetische Gesetz gesucht wird? Niemand schreibt dergleichen mehr, denn niemand aus der Bourgeoisie will dergleichen Kopfanstrengendes lesen. Der Kritiker soll unterhalten, nachdem der Schriftsteller, der Mime seine Schuldigkeit gethan: die Kritik ist nichts als der Nachguß nach der Brühe der Theatervorstellung. Eine kurze Inhaltsangabe, eine Referatmeldung über den Erfolg, und ein paar faule, billige Bühnenwitze über Stück und Darsteller — und der Lindau ist fertig. Und der, über dessen Witze man am meisten lacht, gilt als der neue Lessing.

Ja, nicht nur Kunst und öffentliche Meinung hat die Bourgeoisie korrumpiert und angefault — selbst das geheiligte Erz des Gesetzes, soweit es die äußeren Verhältnisse der Kunst berührt, hat ihr Gift durchfressen. Denn ihr Geist, ihre Anschauung ist's, wenn das Gesetz jedes Eigentum schützt, nur das des Geistes nicht, wenn es die künstlerische Idee für vogelfrei erklärt, sie jedermann zur Ausschlachtung und Umgestaltung überläßt und nach drei Dezennien sogar das Werk des Schweißes des Künstlers selbst der Ausbeutung jedes Spekulanten frei giebt. Denn da nur das Grobmaterielle für sie einen Wert hat, so ist hier die künstlerische Idee, die sie nicht versteht, ein Nichts, ein wertloses, für jedermann freies Ding, so frei wie die Luft. So weiß die Bourgeoisie überall ihren Willen, ihre Anschauung durchzusetzen. Denn Staat, Adel, Kirche — was sind sie heute? Verarmt, von der obersten Stufe der Gesellschaft vertrieben, Fangbälle in den Händen der allgewaltigen Bourgeoisie, die klug genug war, ihre Macht auf die festeste aller Basen zu bauen, auf die menschliche Habgier und Selbstsucht. — — —

Künstler! Genossen! Ihr Alle — oder sage ich Ihr Wenigen? — denen noch ein Funke von jenem

heiligen Feuer der großen Leidenschaft der Antike und der Renaissance im Busen brennt, jener allgewaltigen Leidenschaft, welche allein ganze Menschen und ganze Künstler macht — ihr, die ihr noch eine wahre und große Liebe hegt für die wahre und große Kunst: welch Ende soll das nehmen? Ihr habt gesehen, der heutige Niedergang der Künste ist kein bloßer arger Zufall, er ist eine soziale Notwendigkeit, es liegt im Wesen der Bourgeoisie, daß sie Alles korrumpiert, materialisiert und vergiftet, was in ihr Bereich gerät, und so auch die Kunst, daß sie dieselbe systematisch untergraben, herabziehen, vernichten muß. Kein Wesen kann gegen das Naturgesetz, dessen organischer Ausdruck es ist, und so wenig der Fisch je singen, der Löwe je fliegen wird, so wenig wird die Bourgeoisie je wahre und echte Kunstbegeisterung fühlen, je für die wahre und echte Kunst eintreten können; sie kann sie nur immer tiefer und tiefer verderben und völlig in Kleinlichkeit, Aeußerlichkeit, Flachheit, Salonspielerei, Verlogenheit und Materialismus auflösen.

II. Teil.

1. Die Renaissance.

Die Renaissance.

Wer zum erstenmal Italien besucht und nicht blos sehen sondern auch genießen will, thut wohl gut, zuerst Florenz und sodann Venedig zu besuchen: so sieht er die herrlichsten Zeiten Oberitaliens in geschichtlicher Aufeinanderfolge an sich vorübergleiten. In Florenz tritt dem Wanderer die ernste, schwere, gewaltige Herrlichkeit des Quattrocento gegenüber, jener Abschnitt der reichsten Entfaltung der höchsten persönlichen Kraft und Energie, in Venedig fühlt er sich ganz und lebendig in das Cinquecento zurückversetzt, in dessen üppiger Pracht und zierlichen reichen Formen er sich mit Wohlgefallen zu baden glaubt. Welch eine Zeit war das! Ist nicht die Renaissance in ihrer ganzen Entwicklung und Ausdehnung über das gesamte Süd- und Mitteleuropa die herrlichste und erhabenste Epoche, welche der menschliche Geist gesehen? Alles aus dem unmittelbaren Drang des Augenblicks, aus der unwiderstehlichen, inneren Nötigung, nur um seiner selbst willen aus freier, überkräftiger Natur heraus geschaffen, als gäbe es für diese Menschen keine Zukunft, als müsse jenes Jahrhundert nie enden, in dem es eine Lust zu leben war, als gelte es, nur den Ueberschuß von geistiger und sinnlicher Kraft los zu werden, ihn in den Marmor, die Leinewand, das Pergament oder in den Leib des Feindes hineinzu-

schlagen. Wer kann dabei vergessen, daß das ganze Gebäude des Altertums mit seiner Kunst, seinem Staatsleben auf dem faulen Boden der Sklaverei begründet und völlig unmöglich war ohne die Vergewaltigung von Hundertausenden von gleichberechtigten Menschen — die Renaissance aber getragen war von Menschen die, ob Fürsten oder Handwerker, ein mächtiges Gefühl der Freiheit im Busen trugen. Zwar erkannte die tyrannische Signoria von Venedig oder das den Freiheitshelden Michelangelo besiegende Medizäergeschlecht keine staatsbürgerliche Gleichheit, keine Freiheit in unserem Sinne an, aber wenn der Geist der Freiheit auch noch an manche politische und soziale Schranken stieß, er wallte doch mächtiger empor als je zuvor.

Und in was für Zeiten sind sie geschaffen worden, diese herrlichsten aller Kirchen, Bildwerke, Paläste, Epen, Dramen, Entdeckungen, Erfindungen! Zeigt sichs hier nicht wieder, wie wenig der Kulturfortschritt der Nationen an ihr politisches Wohl gebunden ist?

Wann hätte ein Land der Erde wieder so furchtbare Jahrhunderte erdulden müssen, als sie auf Italien vom Falle Roms an bis zu unseren Tagen der Erhebung wie die erblichen Glieder einer Reihe fürchterlicher Tyrannen lasteten? Ward nicht hier zur Wahrheit, daß die Weltgeschichte das Weltgericht sei? Dieses Land, einst die Tyrannin der ganzen Welt, wurde vom Einbruch der Scharen Odoakers an ihre Dirne. Hatte Rom einst alle Völker besiegt, unterjocht, geknechtet, bis auf den letzten Blutstropfen ausgesogen und vom atlantischen bis zum roten, zum jütischen und zum indischen Meer eine einzige ungeheure Sklavenhütte geschaffen, in der es nach Gefallen die armen Insassen mordete, ausbrannte, peitschte, so ward es jetzt anderthalb Jahrtausende lang die Strohdecke, auf der sich alle anderen Völker der Welt die Füße ab-

traten. Gothen, Byzantiner, Normannen, Longobarden, Deutsche, Franzosen, Spanier — kein Volk in Europa, das nicht im Lauf derselben auf Italiens Boden umhergerast und Land und Volk zerrissen, zerfleischt hätte. Und nicht genug damit, entbrennen im Schoß des Landes selber Haß und Streit und Neid, jede Stadt bekämpft, verfolgt, bestürmt die anderen, in den Mauern jeder einzelnen Stadt selbst löst Bürgerkrieg den Bürgerkrieg ab, die Zünfte schlagen den Adel tot, die Armen stehen auf wider die Reichen, die Namenlosen wider die Geschlechter, der Vater wird zum Mörder des Sohnes, der Bruder zieht das Schwert gegen den Bruder. Die unnatürlichsten Gräuel brüsten sich frech in grellem Licht der Straße, und alle lasterhaften Ausschweifungen der Rohheit, der Ueppigkeit, des Siegesrausches feiern auf den Märkten ihre rasenden Orgien. Wahrlich, wenn ihr hier nicht das Schicksal in der Geschichte erkennt — wo wollt ihr es finden?

Und doch — dasselbe Zeitalter, das Savonarola verbrannte und Ugolino in den Hungerturm warf, das Dante als Verbannten ruhelos von Ort zu Ort trieb, in dem Borgias Ring beim harmlosen Händedruck seine vergiftete Spitze in die Haut des Feindes senkte, schuf den Dogenplatz und die Marcusbibliothek, die Peterskirche, Giovanni e Paolo und die Medicäerkapelle, derselbe Benvenuto Cellini, der auf offener Straße einen gehaßten Menschen niederstach, weil ihn „plötzlich die Wut unwiderstehlich übermannte,“ und dem dafür der Mund des Papstes Absolution erteilte, weil er für den letzteren zu derselben Zeit ein Gefäß von besonderem Kunstwert ciselierte — derselbe goß die herrliche und tiefempfundene Perseusgruppe hier in der Loggia dei Lanzi! Dieselbe Zeit, in der auch der Harmloseste und Friedfertigste sich nicht über die Straße wagen durfte ohne sein gut geschliffenes

Schwert an der Seite und sich auf nichts verlassen durfte, als sein scharfes Auge und seinen festen Griff — sie schuf auch hier die herrlichen, gewaltigen Rusticopaläste, Pitti, Strozzi, den unvergleichlichen Palazzo Vecchio mit seinem göttlichen Turme, mit ihren mächtigen unbehauenen Mauern, so trotzig und gewaltig wie Dantes Inferno und Macchiavells Fürstenbuch, den reinsten und edelsten Ausdruck des politischen Lebens ihrer Zeit, sie schuf Michel Angelos Nacht, Verocchios Colleoni. Derselbe zugleich fanatische, Berge versetzende und naive, duldsame, mit allen Schwächen des menschlichen Herzens sich diplomatisch abfindende Glaube baute daneben diese heiteren, zierlichen Dome aus bunten Marmorfliesen, diese wie aus Zucker gegossenen Glockentürme, diese figurenreichen, mit Genrebildern bedeckten Kirchentürme, schuf diese anmutigen, heiteren, bürgerlich-ländlichen Madonnen, diese schalkischen, neckenden Jesuskinder und Engel. Dieselbe üppige, grenzenlose Verschwendung, dasselbe Raubsystem, durch welches Pisa und Venedig die unterworfenen Länder unerbittlich und erbarmungslos ausplünderten, schuf auch die Weltwunder hier, den Domplatz von Pisa und den Marcusplatz in Venedig, die endlose Doppelreihe dieser schönheitstrahlenden Palazzi längst des Kanal grande, die farbenglühenden Mosaiken von San Marco und die Wunder des Dogenpalastes, gegen die alle Pracht der Königsschlösser des unglücklichen Ludwig von Baiern sich ausnimmt wie Sonneberger Kinderspielzeug.

Wer wollte hier, angesichts der unsterblichen Werke Arnolfo di Cambio's, Giotto's, Sansovino's, Donatello's, Michelangelo's, Tizian's, Raphael's, Veronese's, Caravaggio's, in die Lektüre Dante's oder Macchiavelli's vertieft, dabei stehen bleiben, die Renaissance bedeute nur die Wiederbelebung des Altertums oder habe wenigstens aus derselben ihre beste

Kraft gesogen? Altertum, Hellenismus — zeigt mir doch eine Spur davon in der Linie des Palazzo Pitti oder des Dogenpalastes, im „Jüngsten Gericht“ oder in der Assunta, in Giottos Fresken oder Lionardos Abendmahl, im Wahnsinn Heliodors, in der Sixtinischen Madonna oder in den Tageszeiten, im Fürstenbuch oder im Inferno! Oder entdeckt ihr gar Spuren antiken Geistes im Sebaldusgrab, in den gothischen Domen, in der Kreuzabnahme Rembrandts, in Murillos Gassenjungen, in „Romeo und Julie“ und dem „Richter von Zalamea?“ Ist das nicht alles ebensowohl Renaissance? Oder sind etwa Rubens Amazonenschlacht und Silenenzüge, oder gar sein Ganymed antik gedacht? Oder die Kapitäle der Säulen des Dogenpalastes oder die Kanzel im Battistero zu Pisa, eines der ersten Skulpturwerke der Frührenaissance? Thorheit! Geht nach Italien, die ihr noch an jener alten Tradition hängt, und seht mit offenen Augen und hört auf das was euch eure Empfindung sagt und nicht auf eine alte vergilbte Kunstgeschichte.

Was also war das treibende Moment der Renaissance, wie sie uns auf italienischem Boden entgegentritt, der Sauerteig, der dieses köstliche Brot zum Steigen brachte? Bruch mit der konventionellen Schablone auf allen Gebieten und Einsetzung des freien unbeschränkten Rechtes hieß das Zauberwort, das in genial angelegen Gehirnen die Gedanken zur Vollendung all dieses Großen und Unvergänglichen weckte! In den Fesseln des Byzantinismus waren Kunst und Leben erstarrt, von Ravenna und Venedig aus hatte derselbe Italien überflutet und alles freie, kräftige gesunde Leben erdrückt, — erdrückt unter einer hochentwickelten, aber einseitigen, zur Schablone, zur stereotypen Steifheit, zur lächelnden Fadheit in der Darstellung herabgesunkenen Technik. Körperhaltung, Bewegung, Mienenspiel, die Falten der Gewandung,

Lebensformen, Gottesdienst, poetische Verhimmelung der Hochstehenden in den ewig gleichen Phrasen, gesellschaftliches Zeremoniell, alles hatte der Byzantinismus in prunkvolle, blendende, aber unabänderliche Formen und Farben gezwängt. Da gaben Dante, Nicolo, Pisano, Donatello, Giotti, Angelico zum erstenmal wieder das Schlagwort aus: Befreiung des Einzelnen aus den Banden des Konventionalismus, eigene Formen, eigene Farben, eigenes Denken, unablässige Beobachtung der Natur, treue und subtile Nachahmung derselben, ungehinderte künstlerische Entwickelung der Individualität des Einzelnen, die sich politisch in den Kämpfen gegen die Hohenstaufen, in den gewaltigen Bürgerkriegen, welche an den Einzelnen zur Selbsterhaltung im Kampf ums Dasein die Entwicklung der höchsten ursprünglichen Kraft stellten, schon längst selbst befreit hatte. Und so entstanden die Göttliche Komödie und Giordano Brunos Lustspiele, die Fresken im Campo Santo von Pisa und in Santo Croce, der Georg und David Donatellos, die Wickelkinder der Robbia. Carpaccio, Mantegna, Bellini, Verrocchio nahmen den Schlachtruf begeistert auf, Lionardo gab ihn weiter, ein unablässiger, Jahrzente langer Kampf voll Erbiterung und großer Thaten ward gegen die Schablone geführt, und nur gewaltiges, eigenartiges, selbst geschautes und studiertes Leben ward dargestellt, bis Tizian, Raphael, Veronese dem neuen Prinzip zum endgültigen Siege verhalfen. Frei standen und wandelten in Marmor und auf der Leinwand die Menschen, bewegten sich mit der eingehendsten, bis aufs Kleinste studierten Natürlichkeit hin und her! In den Komödien Macchiavells und Bibiennas wurden wieder auf der Bühne die Leute der Schlafstube und des Marktes vernommen. Nur Ruhe, Vornehmheit höfische Zurückhaltung hatte der Byzantinismus gepredigt, — jetzt machte sich die wildbewegteste, glut-

vollste Leidenschaft in den Gestalten der Assunta und der Transfiguration Luft. Nicht mächtig und strahlend genug hatte der Byzantinismus die Aureole des Heiligen und Göttlichen hervorbringen können, er hatte sie fast reliefartig aus der Leinwand herausgearbeitet — jetzt ließ die Renaissance auch die letzten Strahlen derselben verblinden und gab in Heiligen und Aposteln nur Menschen, Bürger, Bauern, gab in der Madonna nur die Mutter, in der Barbara und Cecilia nur das Weib, im kleinen Christus und Johannes nur das reizende, liebliche Kind, indem sie das menschliche und alltägliche mit kühner Ketzerei höher stellte, als das unglaubliche, nie gewesene, angeblich göttliche. Wußten doch Veronese und Tizian so gut, wie ein im historischen Geiste erzogener Moderner, daß es auf der Hochzeit zu Kana und vor dem Tempel von Jerusalem nicht so zugegangen sei, wie auf den Gastmählern und vor den Gotteshäusern ihrer Zeit, aber so mächtig wirkte in ihnen das Grundgesetz der Anpassung, daß sie der unmittelbaren Wirkung auf die Empfindung der Zeitgenossen und der stärkeren Auslebung der eigenen Individualität zu Liebe willig auf den posthumen Beifall der Geister der Vergangenheit verzichteten. Sie wollten nichts sein als Söhne ihrer Zeit und wurden darum die Beherrscher der Ewigkeit. Sie wollten nichts geben, als voll und ganz sich selbst, und darum erkannte sie die Welt für immer als ihre Herren. Sie sahen nur die Gegenwart im Spiegel ihres eigenen Ich, paßten sich die Vergangenheit an und sorgten nicht um die Zukunft, und so sicherten sie sich die Bewunderung aller Zeiten. Sie verschlossen das Jenseits, aber sie versetzten Hölle und Paradies auf die Erde. Sie verwandten die gleiche künstlerische Sorgfalt auf die Ausarbeitung der dunkelsten Ecke wie des hellsten Mittelpunktes, der häßlichsten Kröte wie des himmlischen Engelskopfes, sie spiegelten im

kleinsten Wassertropfen ihre eigene, unermeßliche Individualität wieder, sie kannten in ihren Werken keinen toten unbedeutenden Punkt, sie erblickten, was sie sahen, in einem neuen und verklärenden Lichte, sie studierten den Stein am Wege mit derselben Sorgfalt wie das schönste Frauenantlitz, ihre vornehme Natur übergoß auch die schmutzigste Ecke der Welt, die barbarischeste Roheit der Gasse mit dem Schimmer der Poesie. Ihr Denken und Schaffen kannte keine Grenze, nichts war ihnen zu unbedeutend, nichts zu groß, und jeder Akt der Lebensthätigkeit ward von ihnen in der eigenen Lebensführung, wie in der künstlerischen Darstellung bis zur höchsten Kraftäußerung nach der bezüglichen Richtung hin gesteigert. Mit genialem Geschick wußten sie sich selbst das ihrer Natur widersprechendste anzupassen und machten aus der starren, spitzen, deutschen Gothik die zierliche, appetitliche Marzipangothik der venetianischen Paläste — ein Unding, und doch unsagbar schön. Sie haßten die unkünstlerische Leere und Oede, Kunst und Leben war ihnen Eines. Sie konnten keine Wandfläche sehen, ohne sie mit unsterblichen Fresken zu bedecken, und je größer die Fläche war, desto willkommener. Jede Façade, jede Brücke, jede Zimmerdecke ward Verkünderin ihres Ruhmes. Du trittst noch heute in Venedig, in Florenz in das erste, beste Haus, von dem kein Meyer, kein Bädeker nur ein Wörtchen meldet und befindest dich plötzlich in dem herrlichsten Säulenhofe, der schönsten Treppe gegenüber. Unter den 104 Kirchen Venedigs keine einzige, die nicht wenigstens ein künstlerisches Denkmal — ein Altarbild, eine Grabstatue oder dergleichen — enthält. Bei uns heißt es: die Sehenswürdigkeiten stehen im Bädeker — und damit fertig; im historischen Italien giebt es nichts, was nicht künstlerisch sehenswürdig wäre. Heute ist einer stolz, wenn er ein leidliches Gemälde zustande bringt: Maler,

Bildhauer, Baumeister, Ingenieur, Dichter, Goldschmied, war bei jenen Geistesriesen alles eins. Von Michelangelos Feldherrnblick sprechen die Festungswerke von San Ninatio, die er angelegt, und die Landleute Oberitaliens preisen noch heute Lionardo als ihren Wohlthäter, denn von ihm sind die Entwässerungsanlagen der lombardischen Ebene entworfen. In seinem noch nicht vier Jahrzehnte umfassenden Leben hat Raphael Flächen mit Bildern bedeckt, die der greiseste moderne Maler nie erreichen wird, zu jeder einzelnen die eingehendsten Studien und Kartons entworfen, und dabei war er der vollendetste Weltmann, der mehr gelebt und geliebt hat, als alle Kavaliere unserer Tage. Aber für solche Individualitäten durfte es auch keinerlei soziale Schranken geben — die Gedichte, die sie an ihre Modelle richteten, wurden nicht in öffentlichen Gerichtsverhandlungen verlesen und kein Staatsanwalt beschäftigte sich mit ihrem bürgerlichen Verhalten. Nur in einer solchen Zeit, die so milde Anschauungen vom Recht der starken Individualität hatte, konnten sich solche Individualitäten entwickeln. Und solche Individualitäten waren sie eben alle! Michelangelo von allen die gewaltigste, aber indem er das Prinzip der höchsten Lebensäußerung in der Kunst bis auf die alleräußerste Spitze trieb, indem er allen seinen Gestalten Glieder und Muskeln gab, wie sie kein lebendes Wesen je besessen hat, indem er sie in Stellungen brachte, in denen kein Mensch aushalten könnte, und all seinen politischen Zorn, seine geheimsten, ihm selbst oft nicht völlig klaren Empfindungen in dieselben hineingeheimnißte und so den Weg der unmittelbaren Naturbeobachtung verließ, wie im „jüngsten Gericht" oder „den Tageszeiten", legte er auch schon den Grund zum Verfall der Renaissance, leitete er sie, ohne es zu wollen noch zu ahnen, wieder zurück aus dem Bett der individuellen und objektiven Wahr-

heit und Natürlichkeit in das der konventionellen Schablone, hinüber zu den Ammanati, Bandinelli rc., die wieder selbst seelenlos mit einer vollkommenen Technik ihre seelenlosen Gebilde schufen, bis die gewaltigen, schmerzzerrissenen Züge und das unauslöschliche Lachen der Renaissance abgelöst wurden durch das blöde, steife Lächeln der Puppen des Rococo. Aber jene Funken, die auf dem Altar der italienischen Renaissance zu Venedig, Florenz und Rom entzündet worden waren, hatten nicht umsonst geglüht, ein gütiger Scirocco hatte sie hinüber getrieben über die Berge und Meere und helle, gewaltige Flammen entzündet in den Herzen der großen Ultramontanen und Ultramarinen, der Dürer und Peter Vischer, der Marlove und Shakespeare, der Rubens und Rembrandt, der Murillo, Calderon und Cervantes, und hatte in jedem dieser Länder Feuer entzündet von ähnlicher Glut und doch von ganz anderem Farbenglanze, italienische, deutsche, englische, niederländische, spanische Renaissance — sie alle sind Strahlen ein und desselben Sternes, jeder in eigenem Lichte, in eigenem Farbenspektrum glänzend und doch bei der Betrachtung des letzteren die gleichen Linien aufweisend: ein Wunder, wie die Geschichte kein ähnliches kennt.

2. Zur Pathologie der deutschen Literatur.

Die erblichen Krankheiten.

Zur Pathologie der deutschen Literatur.

Die erblichen Krankheiten.

Der moderne Literarhistoriker steht längst nicht mehr auf dem bornierten Standpunkte der einstmals herrschenden philologischen Anschauung vom Wesen seines Berufs. Wir sehen jetzt in der Literatur jeder Nation mehr als einen großen Haufen guter und schlechter Bücher. Nationalliteratur bedeutet uns heute — je nach der eigenpersönlichen Auffassung des Betrachtenden — entweder einen einheitlichen, abgeschlossenen Organismus, in dem sich eine Reihe von Haupt- und Nebenströmungen, eine Anzahl besonders schön ausgearbeiteter und hervorragender Einzelteile geltend machen, oder eine große Anzahl, nach bestimmten Gattungen und Richtungen geordneter Einzelorganismen, welche sich zu einem großen, sich beständig fortentwickelnden Gesammtorganismen zusammenschließen. So kann ich auch einen Palast als ein in künstlerische Teile zerfallendes architektonisches Ganzes oder als einen Aufbau zahlreicher harmonisch geordneter und der Bestimmung des Ganzen im Einzelnen angepaßter Steine betrachten, von denen jeder den Andern stützt und hält, und jeder Einzelne um des Ganzen wie um der einzelnen Andern willen gleich notwendig ist.

Betrachten wir also die Nationalliteratur als einen einheitlichen Organismus, bezw. eine harmonische Zusammenfassung von Organismen, so werden wir dieselbe auch allen den Gesetzen unterworfen annehmen müssen, welche wir sonst als in der organischen Welt herrschend kennen, so den Gesetzen von der Erhaltung des Stoffes und der Kraft, der organischen Thätigkeit, also des Stoffwechsels, der unaufhörlichen Bewegung, der Fortentwicklung u. s. w. Natürlich ist Literatur, wie jeder Organismus, auch Krankheiten unterworfen, welche aus den verschiedensten Anlässen entstehen können, und zwar — hier so gut wie anderwärts — infolge mangelhafter Ernährung, Störung der Thätigkeit einzelner Organe, äußerer klimatischer Einflüsse u. dergl. Treten Krankheitserscheinungen nur zeitweilig oder vorübergehend auf, fliegen sie gewissermaßen von außen an, so sind sie für das Gesamtbefinden des Organismus nicht von erheblichem Schaden und ein geschickter Arzt wird sie auf operativem oder innerlichem Wege zu entfernen wissen. Handelt es sich aber um alt eingewurzelte Uebel, so ist die Sache bedenklicher. Die schlimmsten aller Krankheiten sind die erblichen, gegen diese vermag die Kunst in den seltensten Fällen etwas wirklich erfolgreiches, zumeist muß sie sich nach genauer Erkenntnis derselben mit Linderungsmitteln begnügen. Doch auch jene Erkenntnis ist für die Wissenschaft von großem Wert; die Therapie stets auf gleicher Höhe mit der Pathologie zu halten, hat sich ja schon längst in der Heilkunde als unmöglich erwiesen. Je nach unserer Betrachtungsweise werden wir nun auch in der Literaturkunde von erblichen Krankheiten sprechen, welche, wenn auch längere Zeit latent bleibend, häufig als gefährliche Entwickelungsstörungen auftreten. Meiner Ueberzeugung nach hat eben der Kritiker und Literaturforscher eine höhere Aufgabe als nur Bücher zu durch-

stöbern und Charakteristiken der Dichter zu schreiben, nämlich die: der Arzt der Literatur zu sein.

Als erstes Hauptgebresten möchte ich den Mangel an Centralisation bezeichnen. Nie hat es in Deutschland einen geographischen Punkt gegeben, an dem alle Bestrebungen der Poesie sich zusammenfanden, Austausch hielten, in sich selbst Stärkung suchten, mit einander wetteiferten, sich von einander trennten, wo sich eine Tradition entwickeln konnte, als Handhabe und fester Angelpunkt für die literarische Fortentwickelung. Trafen sich in irgend einem Winkel Deutschlands ein paar poetisch beanlagte Männer, so schlossen sie sich vielleicht zusammen, und dichteten in ihrem Krähwinkel hockend, munter drauf los, aufs Höchste bedacht, eine Anzahl Jünger um sich zu versammeln, nie in der Absicht, bestimmenden Einfluß auf gleichzeitige Bestrebungen zu gewinnen und die Poesie der Folgezeit an ihren Namen zu knüpfen. So liegt die führende Stelle bald am Rhein, bald in Schwaben, bald in Schlesien, bald in Leipzig, bald in der Schweiz, bald in Weimar, bald in Göttingen, bald in Wien und dazwischen an hundert anderen Orten. Von Zeit zu Zeit findet sich wohl einmal ähnliches Streben an derselben Stelle wieder, so spielt die Wartburg zu den verschiedensten Zeiten eine Rolle in der deutschen Dichtung, doch auch stets nur episodisch, ohne dauernde Führung. Jede Begabung scheint wie eine Pflanze an die Scholle gebunden, auf der sie zufällig gewachsen, und so kommen gewaltige Talente, wie Niclaus Manuel, Hans Sachs, Jakob Böhme, Jean Paul, nie über ihren engen Kreis herauswachsend, auch nie zur vollen Entwickelung ihrer Begabung weder hinsichtlich des Ideenkreises, noch der formalen Gestaltung und leisten kaum das Zehntel dessen, was sie bei einem straffen zentralisierten und literarischen Leben hätten leisten können. Oder wären Molière

in Dijon, Musset in Brest, Shakespeare in Liverpool schließlich Molière, Musset, Shakespeare geworden? Nie konnte sich in Deutschland ein einheitlicher Geschmack entwickeln, der großherzoglich badische Landesgeschmack mußte schließlich ein ganz anderer werden als der republikanisch lübeckische, die Lorbeeren, die sich der Bayer in München gewonnen, galten und gelten noch heute nichts in Hamburg und müssen erst dort von neuem erkämpft werden; der deutsche Dichter wußte zuletzt garnicht mehr, in welcher Geschmacksrichtung er schaffen sollte, denn sein Erzbild, seinen Gott, den man ihm in Süddeutschland angebetet hatte, Uhland, verhöhnte man ihm in Weimar. Und der gebildete Franzose, der sich einstmals über die Meisterwerke der deutschen Poesie hatte unterrichten wollen, und dem man in der Schweiz Klopstock als großen Dichter genannt, schüttelte erstaunt den Kopf und wußte nicht woran er war, wenn er diesen in Leipzig aufs unbarmherzigste getadelt hörte. Einer der genialsten Dichter der Neuzeit schrieb in einem Dialekt, den sieben Achtel seiner Mitbürger nicht verstanden, und der Russe, der die besten deutschen Dichter der Neuzeit kennen zu lernen wünschte, mußte nicht nur Deutsch, er mußte auch Plattdeutsch lernen. Das war ihm natürlich zu viel Mühe und so ging er hin und erzählte seinen Landsleuten, daß die deutsche Poesie nicht wert sei, näher studiert zu werden. So entstand der Zug ins Kleinliche, die Zerrissenheit des Geschmacks, die mangelhafte Darstellung, die Stillosigkeit, kurz Alles, was uns in der deutschen Literatur so abstoßend berührt. Ist es denn nicht entsetzlich zu denken, daß wir seit beinahe anderthalb Jahrtausend fest in unsern Wohnsitzen ansässig, seit tausend Jahren im Besitz einer hohen Kultur, aus Mangel an Centralisation erst seit 350 Jahren eine einheitliche Schriftsprache besitzen? Wo sollte da eine

starke einheitliche Literatur herkommen? Und wird nicht heute noch Wildenbruch in Berlin gefeiert, in Wien fast verhöhnt, Anzengruber in Oesterreich als Klassiker betrachtet, in Norddeutschland kaum verstanden? So entstand der Mangel an Achtung, den das Ausland der größten und schönsten Literatur der Welt entgegenbrachte und entgegenbringt. Alles dies, weil wir seit dem siebenten Jahrhundert, dem für uns nachweisbaren Anfang der deutschen Poesie, keinen Centralpunkt der literarischen Bestrebungen besitzen. So nur ists auch möglich, daß wir keine Bibliothek haben, welche sich neben der Londoner oder Pariser zeigen kann, während die in allen deutschen Bibliotheken zerstreuten Kostbarkeiten vereinigt eine literarische Sammlung ergäben, die jene bei weitem überträfe. Hätte die Palatina einstmals in Berlin gestanden und nicht in Heidelberg, wir besäßen sie wohl heute noch. Und ähnlich wie oben verhält es sich auch mit der bildenden Kunst, mit den Museen und Galerien, und mit dem Theater. Noch heute leidet unsere Literatur schwer unter diesen Mängeln. Was hätte Gustav Freytags poetisches Talent schaffen können, wenn der Dichter den größten Teil seines Lebens nicht in dem trostlosen Leipzig oder seiner weltverlassenen Sieblebener Villa, sondern im rauschenden gewaltigen Berlin oder Wien zugebracht hätte! Wir hätten davon statt der doch im Großen und Ganzen philisterhaften „Verlorenen Handschrift“ vielleicht von ihm den deutschen Meisterroman, ein großstädtisches „Soll und Haben“, erhalten. Und ähnlich ergeht es mit Wilhelm Raabe, Hamerling und den anderen großen Talenten unserer Literatur. Sein einziges Werk von bleibender Bedeutung, die „Kinder der Welt“, verdankt Paul Heyse seinen Erinnerungen an einen großen Centralpunkt des öffentlichen Lebens. Und durch unsere Klassiker würde ein noch weit

tieferer nationaler Zug gehen, hätten sie an einem ebenderartigen Centralpunkt und nicht in dem weltverlassenen Weimar gewohnt. Heutzutage kann vollends der Poesie das Heil nicht mehr aus der Provinz kommen, die derselben stets den Stempel philiströser Kleinstädterei aufdrückt.

Die zweite der erblichen Krankheiten steht in engen Beziehungen zu der erstgenannten: sie ist der gerade Gegensatz derselben — die Ausländerei, die willige Hingabe an das Fremde, im Aufnehmen und Insichselbstverarbeiten, sowohl rücksichtlich der Form wie des geistigen Gehalts. Dieser Vorwurf ist ja oft genug als schlimme Charaktereigenschaft der Deutschen hervorgehoben worden. Sie hängt eng zusammen mit dem Vornehmheits-, dem falschen Bildungsdünkel des Deutschen, der sich für recht gebildet hält und bei seinen Genossen das meiste Ansehen genießt — nicht, wenn er seine Sprache so vollständig und zierlich als möglich beherrscht, sondern wenn er ein paar fremde zur Not zu radebrechen weiß. Der Hauptgrund dafür mag freilich in geophysischen und wirtschaftlichen Verhältnissen liegen: seinen Bodenverhältnissen und seinem Klima zufolge ist Deutschland ärmer als die meisten romanischen Länder und daher zum Teil wirtschaftlich auf das Ausland angewiesen. Auch die Uebervölkerung kommt dazu: wie wir ja auch heut noch nicht alle verfügbaren Arbeitskräfte im Inland verwenden können. Und diese Abhängigkeit vom Auslande machte den Deutschen dem letzteren gefügig, über Gebühr willfährig und veranlasste ihn, das reichere Land auch für das bessere zu halten, es selbstlos zu bewundern und ihm nachzustreben. Jedenfalls machen die überwuchernden Einflüsse des Auslandes sich früher in der deutschen Literatur sehr unangenehm bemerkbar. Ganz reine Nationalliteraturen giebt es heutzutage so wenig in Kulturländern

wie ganz reine Rassen, und gewiß kann ein vernünftiger und maßvoller literarischer Formen- und Ideenaustausch nur für alle Parteien von Nutzen sein. Allein in der deutschen Literatur machen sich die Einflüsse Frankreichs, Italiens, Spaniens, Englands, der Antike in einer die ursprünglichen nationalen Keime beinahe vernichtenden Weise bemerkbar. Nur in der Lyrik hat sich das echt germanische Element trotz aller fremden Ueberwallungen noch stark und kräftig erhalten, noch im neunzehnten Jahrhundert bricht es in Goethe, Heine und Uhland in seiner ganzen Eigenart mächtig durch, der latenten Poesie, das heißt dem möglichst knappen Empfindungsausdruck, der Vermeidung jeglicher Rhetorik — im Gegensatz zum keltisch-romanischen — und der Einkleidung des psychischen Vorgangs in ein leibliches oder Naturbild. Das nationale Epos dagegen ist unter den Einflüssen des Auslandes — Italiens und Englands — vollständig zu Grunde gegangen. Welch unersetzlicher Verlust für die Poesie, wenn wir bedenken, wie hoch in künstlerischer Hinsicht das ganz auf nationalem Boden erwachsene Epos der Hohenstaufenzeit, das thörichter Weise sogenannte „Volksepos“, z. B. die Nibelungen, neben dem gleichzeitig unter französischem Einfluß entstandenen „Hofepos“, z. B. den in vielen Teilen dunklen, breiten und schwerfälligen Parzeval Wolframs, oder den zierlich gedrechselten Dichtungen Hartmanns (dieses Paul Heyse des Mittelalters) steht! Und doch haben sich die höfischen Epen und die Namen ihrer Dichter weit besser erhalten, als die nationalen Epen, deren Dichter nicht nur, nein die zum Teil selbst Jahrhunderte lang vergessen wurden. Die ersten Dichtungen, mit denen für uns sozusagen die deutsche Literatur beginnt, behandeln fremde Stoffe: das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht und das Rolandslied des Pfaffen Konrad, während von den alten herrlichen nationalen Balladen

kaum klägliche Reste geblieben sind. Man bedenke ferner den unermeßlichen Schaden, den der Humanismus der nationalen Poesie und dem heimischen Recht zugefügt hat, man bedenke die lateinische Poesie, die jämmerliche, gleichfalls durch und durch romanische Schäferpoesie, die Amadis- und die Abenteuerromane, die Haupt- und Staatsaktionen, den vernichtenden Einfluß der „regelmäßigen" französischen Tragödie! Des genialen Hans Sachs echt deutsche Dichtungen wurden belächelt, indeß das langweilige lateinische Schuldrama aufblühte. Die Antwort auf die Frage, was denn eigentlich deutsch sei in der deutschen Literatur, kann nur eine klägliche sein: Alle großen Epochen der Geschmacksverwirrung, welche unserer Literatur so unendlichen Schaden gethan haben, verdanken wir unserer Ausländerei. Und ist es etwa anders im neunzehnten Jahrhundert?

Von dem orientalischen Versgeklingel Rückerts und Bodenstedts lassen wir uns über die vollständige Empfindungs- und Gehaltlosigkeit dieser würdigen Dichter soweit täuschen, sie unseren kräftigen nationalen Lyrikern überzustellen, wir huldigen dem Unsinn der exotischen Poesie Freiligraths, nur weil er uns in die Tropen führt, und stellen seinen miserablen Löwenritt über oder neben seine gewaltigen Dichtungen aus dem modernen sozialen Leben, z. B. sein unvergleichliches „Von unten auf". Wir bewundern in unserm Bildungsdusel Ebers und Eckstein — weil sie uns in historischen Romanen nach Aegypten oder Rom führen und lesen die einzigen historischen Romane, die wirklich Poesie enthalten, die Werke Willibald Alexis nicht mehr, weil sie ja nur in der heimischen Mark Brandenburg spielen. Unsere Klassiker ließen die herrlichsten Epochen unserer Geschichte, in denen Stoff genug für hundert Dramen und Epen ruht, z. B. die Bauernkriege, fast ohne Beachtung, und

begeisterten sich für französische, schottische gekrönte Dirnen und überspannte Hofpoeten der italienischen Renaissance.

Anstatt mit der Vollkraft seines Talentes für die Leiden des eignen, armen, geknechteten Volkes einzutreten, dichtete sich ein Teil unserer Poeten der zwanziger und dreißiger Jahre in eine übel angebrachte Begeisterung für griechisches Räubergesindel und polakische Abenteurer hinein — und dasselbe gute deutsche Philisterpublikum jubelte ihnen zu, das die herrlichsten Gesänge nationaler Begeisterung Kleists „Hermannsschlacht“ und „Prinzen von Homburg“, kaum beachtet hatte. Fürwahr, wenn jemand eine Geschichte des poetischen Geschmacks in Deutschland schriebe — er würde damit eines der häßlichsten Blätter in dem großen Narrenbuche, „Völkerpsychologie“ genannt, aufrollen. Wie würden wohl die Franzosen einen einheimischen Dichter aufnehmen, der ihnen zumutete, sich für die Heldenthaten der Kreuzritter in Ostpreußen zu interessieren? Wir können heute ungefähr beurteilen, was es mit der schönen, zweifellos redlich gemeinten, Phrase Goethes von der durch deutsche Vermittelung geschaffenen Weltliteratur auf sich hat. Wir sind damit so weit gekommen, daß wir Alles, auch den kläglichsten Schund des Auslandes, auf der Stelle übersetzen, daß in unsern Zeitungen fast nur von ausländischer Literatur die Rede ist, und die einheimische Produktion ideell wie materiell den bittersten Schaden erleidet, während sich das Ausland um unsere exotisch angekränkelte Produktion keinen Deut kümmert. Höchstens übersetzt es die „Familie Buchholz“, die, enthält sie auch keinen Schimmer von Poesie, doch wenigstens deutsch ist. Nein, die Internationalität der Kunst ist ein leeres Schlagwort des deutsches Philistertums. Je nationaler eine Kunst, desto eher kann sie auf Beachtung des Auslands

rechnen. Und das ist ganz natürlich. Den Franzosen können wir ihre Landsleute nicht besser schildern, als sie selbst, denn sie selbst kennen sie, kennen ihre Geschichte am besten, und das dichterische Talent ist in Frankreich so stark vertreten als bei uns, wir können ihnen eben Neues und Unbekanntes nur über uns selbst sagen. Italien und den Italiener können uns wahrhaftig Salvatore Farina und Matilde Serrao besser schildern als Heyse und Voß, den Russen Dostojewski und Turgenjeff besser als Julius Große, den Deutschen aber Niemand besser als wir selbst. Bleibt im Lande und dichtet redlich. Aber zu träg, unablässig Studien nach dem Leben zu machen, versetzen die Herren die Ausgeburten ihrer Fantasie ins Ausland, weil sie wissen, daß sie da nur Wenige kontrollieren können, wenn ihre Darstellungen auch noch so verständlich sind. Der nationalste Maler der Gegenwart, Adolf Menzel, ist auch in Frankreich am höchsten geschätzt, während sich um Böcklin kein Mensch in Paris bekümmert. Nennt es meinethalb Beschränktheit, wenn der Franzose, Spanier, Russe, Norweger nur einheimische Stoffe und Verhältnisse behandelt, diese Beschränktheit hat Molière, Cervantes, Dostojewskji, Björnson unsterblich machen helfen. Man komme mir nicht mit Shakespeare!

Sein mit keinem zweiten zu vergleichender Genius wächst freilich über die Schranke jeder Nationalität hinaus, wiewohl ein großer Teil seiner Werke stofflich und gedanklich echt britisch ist. Aber wer wollte wagen, mit ihm um die Palme zu ringen? Man komme mir ferner nicht mit den französischen Tragikern. Als ob Athalie, der Cid 2c. nicht in jedem Gedanken, jeder Figur französisch wären, und zwar aus dem siècle de Louis XIV. heraus! Auf das äußere Kleid, die Maske kommt es nicht an. Das hat ja — in Gemeinschaft mit einem der folgenden Punkte, den

Vorzügen der Form — der französischen Literatur den Welteinfluß verschafft, daß sie streng national ist sich, soweit es die Kunst eben überhaupt kann (es, giebt natürlich da eine Grenze), von fremden Einflüssen fern hält und nur aus dem eigenen Volksleben und -denken schöpft. Wir Deutsche sind zu gebildet um eine weltbeherrschende Literatur besitzen zu können — das Wissen unserer Schriftsteller steht ja im Durchschnitt weit höher als das der französischen. Aber kein Zweifel, daß das übergroße Wissen die Ursprünglichkeit unterdrückt. Bildung macht fein, aber Ueberbildung ist der strengste Sklavenhalter, sie läßt keine frische gesunde Regung aufkommen. Ein Gramm natürlichen Talents ist aber mehr wert als 10 Kilo universeller Bildung. Deutschlands Unglück ist die — falsche — Ueberbildung, d. h. die Scheinbildung seiner produktiven Bevölkerungskreise. Jene Ausländerei ist es auch, die unsere schöne, kräftige, bergstromartige germanische Sprache in einen wüsten Sumpf verwandelt hat, in dem der Schlamm der Fremdwörter das klare Wasser verunreinigt. Seit der Mitte des elften Jahrhunderts kann man diesen hauptsächlich durch die französische Sprache hervorgerufenen allmählichen Verschlammungsprozeß in allen Phasen verfolgen, und dem vermittelst der lateinischen Sprache die deutsche verunstaltenden Einfluß der Kirche, von Karl dem Großen ab, gesellte sich seit dem fünfzehnten Jahrhundert als noch weit wirksamerer Bundesgenosse der Humanismus hinzu. Niemals hätten diese aber so großen Einfluß bekommen, wenn die Anlage, die Empfänglichkeit dafür nicht im deutschen Wesen selbst von Uranfang an gelegen hätten. Und da dem Deutschen, wie wir weiter unten sehen werden, auch der Formensinn, und damit auch der Geschmack, nur in geringer Menge verliehen ist, so mußten alle Bestrebungen der Sprachreiniger früher Zeit, z. B. des

ehrenwerten Philipp von Zesen, ins Uebertriebene, Lächerliche und damit Erfolglose fallen. Andere versuchten den Teufel durch Beelzebub auszutreiben, so der brave Lauremberg, der aus Haß gegen das Französeln ins Platte geriet.

Die folgende Krankheit ist eigentlich mehr eine solche der Schriftsteller und Dichter, aber sie wirkt auch dadurch verderblich auf die Literatur ein. Ich behandle sie an dieser Stelle, weil sie mit den beiden vorigen zu einer Gruppe gehört. Es ist die Kriecherei der Schriftsteller vor den Höheren. Die früheren Zeiten kannten noch keinen Schutz des geistigen Eigentums, es sah mit der Bezahlung der literarischen Leistungen sehr windig aus. Die Spielleute der alten Zeit, die an den Höfen und unter der Dorflinde sangen, wandten sich daher mit gerader Aufforderung um Lohn für ihre poetischen Leistungen an die, welche sie erheiterten und flochten oft diese Bitte in den Vortrag selbst mit ein. Diese Art des Betteln ist in mannigfach veränderter Form bis auf den heutigen Tag eine Krankheit der deutschen Literatur geblieben. Man denke an die Betteleien der Vaganten, an die schamlosen Schmierereien der Opitzianer, ja überhaupt der ganzen deutschen dichtenden Gelehrten. Selbst ein so hochehrenwerter Mann wie Simson Dach verschmähte nicht poetische Bettelbriefe an gekrönte Häupter. Nun ist ja richtig, wir Deutschen sind nie eine literarische Nation gewesen, der Poet war uns selten mehr als ein Spaßmacher, ein Unterhalter, künstlerisches Mitempfinden blieb der Masse bei uns stets versagt. Auf Unterstützung und klingende Anerkennung hatte der Dichter in Deutschland nie zu rechnen. — Aber darum hätte der deutsche Dichter nicht gleich zum Angstmeier, Kriecher, Speichellecker und Schnorrer bei den Großen werden müssen, wie er es war. Nie

besaß er den Mut zu fordern, was ihm gebührte. Wo haben wir in der deutschen Literatur ein Seitenstück zu dem berühmten Briefe Molières an Ludwig XIV. nach dem Verbot des Tartuffe? Wie schwach erscheint dagegen selbst die Erklärung Freiligraths, welche seinen Verzicht auf die preußische Pension begleitete! Und ist es heutzutage besser? Sehen wir nicht „namhafte" Schriftsteller sich Orden und Titel beharrlich bei winzigen Duodezfürsten erwidmen, die ein echter Dichter kaum der Beachtung als seinesgleichen würdigen sollte?

In jüngster Zeit ist eine neue Art der Kriecherei der Schriftsteller hinzugekommen; die vor den Verlegern, Redaktionen und Redakteuren. Der deutsche Schriftsteller läßt sich (mit wenigen Ausnahmen) von diesen dünkelhaften, zum Teil an offenkundigem Größenwahn leidenden Leuten (natürlich setze ich auch hier Ausnahmen) nicht selten wie ein Schuhputzer behandeln, und macht keine Miene, sich gegen die gröblichsten Verletzungen des Anstandes aufzulehnen, nur weil er glaubt, vielleicht doch noch einmal an diesen Leuten ein paar Mark verdienen zu können. Ich weiß nicht, ob man es noch als der Poesie würdig bezeichnen kann, wenn Männer wie Spielhagen, der doch zu unseren Ersten zählt, sich um des Honorars willen, ganze Kapitel seiner Romane, also integrierende Teile von Kunstwerken, von den Redaktionen der Blätter ohne weiteres streichen lassen, in welchen dieselben zum Abdruck kommen, wie sich aus der nachherigen Buchausgabe ergiebt. Auch der Neid, die Mißgunst, die Abneigung gegen den persönlichen Verkehr, die Cliquenbildung, der Mangel an Kollegialität, der Haß gegen aufkeimende Talente sind erbliche Eigenschaften des größten Teils der deutschen Schriftstellerwelt. Wie hat nicht Goethe darüber geklagt! Eher

möchte noch eine Frau eingestehen, daß eine andere schöner ist denn sie, als daß ein deutscher Schriftsteller vom Durchschnittsschlage einen anderen als ihm ebenbürtig erklärte oder einem aufblühenden Talente aus anderen als rein selbstsüchtigen Gründen seine Unterstützung liehe, ja nur freundlich entgegen käme. Garnicht zu reden von der unwürdigsten Art der Kriecherei, der gegen das Publikum, der Hingabe an den Tagesgeschmack, dem Haschen nach dem Sensationellen, nur auf Kosten der Kunst ein paar Thaler mehr in der Tasche zu sammeln, wodurch sich der Schriftsteller zur geistigen Hure für das Publikum macht. Es ist immer dieselbe Krankheit, ob der Vagant, der Fresser und Luderer Ulrich von Lichtenstein seine blödsinnigen verlogenen nie erlebten Minnegeschichten erzählt (wie ja das spätere Minnesängertum das verlogenste Gesindel der Welt war), ob Lohenstein im Schwulst redet, Ziegler seine blutige und buntscheckige „asiatische Banise“ erzählt, Clauren sein widerliches Süßholz verkauft, Gregor Samarow seine „historischen“ Romane schreibt, oder Oskar Blumenthal seine „aktuellen“ Sensationsschauspiele auf die Bühne bringt: es ist immer die gleiche Spekulation auf die Geschmacklosigkeit der Masse.

Diese drei beschriebenen Krankheiten gehören zu einer Gruppe, da sie aus einer Quelle entspringen: dem Mangel an nationalem und individuellem Selbstbewußtsein. Eine Sonderstellung nimmt dagegen die folgende ein. Es ist der fehlende Sinn für die Schönheit der Form, für die Grazie der Anordnung. Der Deutsche tritt seinem Nachbar die Hühneraugen ab, sagt dann: „Entschuldigen Sie, es war nicht bös gemeint“, und glaubt Wunder wie höflich und liebenswürdig gewesen zu sein. „Klobige Stiefeln und ein gutes Herz“ ist seine Devise. Ohne Zweifel besitzt

er von allen Völkern das tiefste und innigste Gemütsleben, aber er meint, er besäße einen Brustkasten von Glas, so daß jeder in seine Brust hineinblicken könne, und glaubt sich darum der Mühe überhoben, auch äußerlich zu zeigen, welch ein Herz er besitze. Die Absicht ist ihm Alles, die Form Nichts. Und so ist er, da die Welt zumeist nach dem Schein urteilt, bei allen Völkern als grob verschrieen. Aus solchen Menschen können sich treffliche Philosophen bilden, aber die Schneider und Haarkräusler werden in diesem Lande so wenig gedeihen als die Künstler. Denn in der Kunst ist es eben nicht, wie der Deutsche so oft meint, mit der Idee, der Tendenz, dem poetischen Gehalt allein gethan, es will auch die Glätte und Schönheit der Form, das gefällige Arrangement dazu kommen. So lange die Art des Deutschen, das Herz in der Westentasche zu behalten und den Witz unterm Cylinderhut, sich in der Lyrik als Knappheit und Verstecken hinter anscheinend mit der Empfindung nicht zusammenhängenden körperlichen oder Naturvorgängen zeigt, so lange ist's gut und schön, wird sie aber zur Formlosigkeit, zur Vernachlässigung der Technik, des Aufbaues und Ausputzes, so sieht es schlimm aus. Schon die deutsche Metrik leidet bedenklich, da ihre Freiheit nicht selten in Zügellosigkeit umschlägt. Selbst der Nibelungenstrophe wünschte ich ein klein wenig straffere Silbenzählung. Und — ehrlich gestanden — das deutsche Vermaß reicht keineswegs an die Formenschönheit des antiken heran. Hat ein anderes Volk so viele Gedichte in „freien Rhythmen“ und Knüttelversen wie das deutsche? Nur den allergrößten Lyrikern, Walther, Goethe, Heine, ist die Freiheit unserer Metrik wirklich Gewinn gewesen. Der gewaltige poetische Genius Hans Sachsens wird durch die klägliche Form, die mangelhafte äußere wie innere Technik für uns ungenießbar. Bis auf Lessing war unser Drama steif

oder plump, und das Lustspiel ist es heute noch. Die erbärmlichste Pariser Posse mit der abgedroschensten Handlung gefällt durch ihre flotte Lebendigkeit, ihre kleinen pikanten Zuthaten: wie viele gedankentiefe deutsche Trauerspiele, selbst Goethes „Natürliche Tochter“ sind von erhabener Langeweile!

Wer vermag bei aller Achtung für den überquellenden Ideengehalt aus den formlosen Werken Grabbes, Jean Pauls, Wilh. Raabes mit ihrer eigentümlichen schwerfälligen Darstellung vollen künstlerischen Genuß zu ziehen? Der schlechteste französische Roman ist noch lesbar, ein mittelmäßiger Deutscher nicht mehr. Versucht man einmal auf strengere Form zu halten, wie zur Zeit der Schäferorden und der Opitz'schen Schule, so ward bald starre Langeweile oder äußerliche Spielerei daraus, wie man an Clay, später an Rückert, Platen sieht. Meinte man nicht einst Wunder was zu thun, als man seine Gedichte in Form von Reichsäpfeln und dergleichen drucken ließ?

Der Franzose weiß mit seinem angeborenen romanischen Formgefühl, daß ein ungeschliffener Diamant für die Welt nicht mehr ist als ein Kiesel. Es geht den beiden Nationen in der Poesie wie in der Küche: man giebt in Deutschland große, vortreffliche Braten, herrliches Fleisch, aber sie sind leider oft trocken oder halbroh oder zäh oder verbrannt. Der Franzose mischt ein Ragout aus den Dinerresten des vorigen Tages, aber er weiß es mit einer Sauce zu würzen, daß jedermann die Finger darnach leckt. Die Franzosen besitzen aber auch in der literarischen Saucenbereitung das meiste Geschick.

Und nun zur letzten Gruppe. Zu ihr gehören die durch den überwiegenden Einfluß des Philister-

tums hervorgerufenen Krankheiten oder besser gesagt Schwächezustände. Wir Deutsche sind nicht mehr eine Philisternation als die Franzosen, die große Masse ist allenthalben philisterhaft. Der Unterschied liegt nur darin: der Franzose ist sich seiner Herdennatur bewußt, das romanische Subordinationsgefühl steckt ihm im Blute, er folgt der Autorität.

Der Franzose besitzt mehr Achtung vor dem Genie als der Deutsche.

Der Deutsche ist nicht nur Philister, er hält auch sein germanisches Prinzip der freiwilligen Heerfolge noch heut aufrecht, er behält sich jeden Moment das Recht der freien Ueberzeugung vor, das heißt für den Philisterstand das Recht, alles besser zu wissen, über alles zu schimpfen. Derselben nationalen Eigenart, die der Welt einen Luther, Lessing und Kant geschenkt hat, verdanken wir auch unsere Reichsnörgler und politischen Kannegießer wie unsere Bierbankästhetiker. Darum fehlt unserer literarischen und ästhetischen Entwickelung der einheitliche und regelmäßige Gang, daher fällt es dem Talent so schwer in Deutschland durchzudringen, weil es jeder Philister nach seiner eigenen bornierten, ausgesonnenen oder unbewußten Aesthetik mißt. Und indem das Philistertum sich nicht den ästhetischen Anschauungen der Besten anbequemt, sondern sich in der Literatur als brutale Masse zur Geltung bringt, tötet es alle Keime freier, gesunder Poesie durch die Schnürbrust der Tabulatur spießbürgerlicher Meistersänger, zwingt es einem Schiller als bevorzugten Nebenbuhler einen Kotzebue auf, läßt es Albert Lindner verhungern und läuft Julius Stinde nach u. s. w. — kurz, unterdrückt es das Kraftvolle und hebt das Platte auf den Schild. Es vermag sich nicht zur Höhe freier, vorurteilsloser, objektiver Naturanschauung zu erheben, vermag nicht zu begreifen,

daß alles, was ist, notwendig, und alles, was notwendig gut, das heißt gut inbezug auf das Ganze der Welt ist, es schätzt alles nur nach der eigenpersönlichsten Erfahrung, betrachtet alles nur durch das Prisma des eigenen Empfindens und findet, weil es selbst beschränkt, schlecht, albern ist, auch die Welt so und verlangt von der Kunst empor gehoben zu werden über den angeblichen „Jammer des Erdendaseins“. Als ob dieser Jammer wirklich in der Welt wäre und nicht nur in ihrer eigenen Seele, in ihrem eigenen geistigen Auge, als ob die Kunst ihnen eine neue Seele einsetzen könnte! So ist das Philistertum der Erzeuger des falschen Idealismus, jener wie Pan Twardowski in der Luft schwebenden Kunst, die nicht in den Himmel, nicht zur Erde kann. Nur der reife, auf der Höhe der Erkenntnis seiner Zeit stehende Mensch kann Realist sein, weil ihm diese Welt immer genug neue, seine ganze Seele fesselnde Seiten und Erscheinungen zeigt; der Philister, dem die geschulte Beobachtungsgabe fehlt, der zufolge seiner eigenen Langweiligkeit sich selbst in der Welt langweilt und einer höheren, ideelleren bedarf, ist immer Idealist. Und weil in keinem Lande das Philistertum eine solche Macht ist wie bei uns, so besitzt auch kein Volk eine solche durch und durch von falschem Idealismus angekränkelte Literatur, während den Realisten der Versuch, eine bessere Welt aufzubauen, als die wirkliche als läppisches Kinderspiel erscheint, etwa wie das Bestreben des guten Wagner, künstliche Menschen zu fabrizieren, welche die wirklichen an Geist und Talent übertreffen sollen. Das mittelhochdeutsche „Volks“-epos ist realistisch, gesund; das „Kunst“epos weist schon stark idealistische Anklänge auf, die philisterhafte Art, in der z. B. Hartmann den Realismus eines Chrestien de Troyes in eine „höhere Sphäre“ erhebt, ist für diese Periode hoch charakteristisch. Idealistisch

(das heißt fälschlich idealistisch) sind die Gelehrtendramen des Humanismus, realistisch das ursprüngliche Volksdrama, und wieder wird das Kraftvolle von dem schwächlichen nach und nach verdrängt. Die „idealisierenden" Amadisromane ertöten die vielversprechenden Anfänge des realistischen deutschen Romans, Jörg Wikram u. a., neben der Schäferpoesie, der Schwulstperiode, dem biblischen Epos können niemals die Keime einer natürlichen, kräftigeren Poesie aufkommen, und so schwankt die deutsche Literatur Jahrhunderte lang zwischen platter Banalität und hohlem Idealismus hin und her während das wahrhaft Gesunde, die Lyrik eines Christian Günther, der Roman eines Grimmelshausen, die Naturpoesie eines Haller verhältnismäßig nur vorübergehende Wirkung übt. Der bildungssüchtige deutsche Philister kann es eben nicht fassen, daß der heimatlose, arme, vagierende, im Stehen dichtende Gumpelmann, der „freie Schriftsteller", der das Leben studiert, mehr Poesie besitzen, Bedeutenderes zu schaffen vermögen sollte, als der von obrigkeitswegen in Amt und Würden eingesetzte studierte Magister, der im Schweiße seines Angesichts erbärmliche Verse drechselt, oder der Professor, der historische Romane zusammenschmiert.

Man sieht, was ich hier als erbliche Krankheiten der deutschen Literatur angeführt habe: den Mangel an Zentralisation, die Ausländerei, die Vernachlässigung der Form, den Einfluß des Philistertums u. s. w. — das alles sind eigentlich krankhafte Zustände des deutschen Volkscharakters, unter denen unser politisches, soziales und Kulturleben nicht minder bitter gelitten. Es sind Krankheiten, die wir fast in allen Entwickelungsperioden wiederfinden, erbliche Krankheiten, die unser Volk vielleicht bereits aus Indien oder Iran mitgebracht. Wirkliche Hülfe giebt es gegen erbliche Krank-

heiten kaum, und so wird unsere Poesie wohl ewig unter ihnen zu leiden haben. In welcher Weise aber vielleicht bedeutende Linderung geschafft werden könnte — das zu zeigen würde eine eigne eingehende Studie erfordern. Ich habe mich für diesmal mit der Diagnose begnügt.

3. Ziele und Aufgaben der modernen Dichtung.

Ziele und Aufgaben der modernen Dichtung.

Der dankbarste Stoffkreis der Kunst, und zumal der Poesie, ist der Mensch; denn menschliches Schicksal, Menschen-Lust und Leid berührt uns am tiefsten, ergreift uns am gewaltigsten; das Denken, Handeln, Streben der Menschen von heut oder einst interessiert uns alle, persönliche Teilnahme beeinflußt hier das rein ästhetische Interesse, gern sehen wir in dem Leben der Tiere oder Pflanzen nur den Wiederschein unseres eigenen Treibens, wie es Fabel und Märchen zeigen.

So spiegelt bei dem innigen Zusammenhange, der bei allen großen Dichtern zwischen Poesie und Leben herrscht, die Dichtung jeder Zeit- und Kulturepoche die Anschauung der letzteren vom Wesen des Menschen und der Stellung desselben im Weltganzen wieder. Die antike Poesie zeigt uns in Uebereinstimmung mit dem Glauben des Altertums den Menschen als ein den geheimnisvollen Mächten des Schicksals gleich den Göttern bedingungslos unterworfenes Wesen. Das Schicksal spielt mit ihm und lenkt auf wunderbare Weise alle menschlichen Pläne zu dem vorher bestimmten Ziele, mag der Wille des Menschen sich auch scheinbar noch soweit von demselben entfernen. Doch nicht nur nach außen hin ist der Mensch gebunden, nicht nur durch eine unsichtbare, über der Welt stehende Macht, sondern jeden seiner Schritte hemmt die Rück-

sicht auf das Ganze, dem er hier auf Erden angehört. Er ist ein Glied des Staates, den Geboten desselben unterworfen, und diese Zusammengehörigkeit, diese Beschränkung des Willen des Einzelnen ist ein Gesetz der Natur und der Götter; jede Auflehnung dagegen zieht die fürchterlichsten Folgen, die persönliche Vernichtung des Einzelwesens nach sich. In Sophokles Dramen verkörpert sich die antike Anschauung vom Wesen des Menschen am klarsten, und von ihnen ist es wieder die Oedipus-Trilogie, in welcher sie am reinsten zur Schau tritt; und wenn es gerade dort heißt: „Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch," so ist dieser Ausspruch vielleicht ironisch, zum mindesten nur sehr bedingt zu verstehen.

Nicht aus eigenem Willen, nicht als Sklave seiner eigenen Leidenschaft wird Oedipus zum Mörder seines Vaters, zum Gemahl seiner Mutter, nicht er zieht Verbrechen und Strafen auf sein Haupt, sondern die Macht des Schicksals treibt ihn, den Willenlosen, vorwärts. Indem Antigone die Pflichten der Menschlichkeit und der Geschwisterliebe erfüllt, verletzt sie das eherne Band, welches den Einzelnen an die Gemeinschaft des Staates kettet. Schicksal und Staat sind im Altertum die Mächte, welche den menschlichen Willen beherrschen und seine soziale Stellung fast bis zur Knechtschaft einengen.

Im stärksten Gegensatz dazu steht der Geist der christlichen Poesie. Für das Christentum ist das Erdenleben nicht um seiner selbst willen da, sondern nur eine Vorbereitung auf das Jenseits. Der Mensch ist von vornherein durch den Fall Adams ein Sünder. Was er thun mag, all sein Werk ist Jammer und Fluch, er ist den finstern Mächten verfallen, nur der unerschütterliche Glaube an die Dogmen, nur die unausgesetzte Buße und Selbstkasteiung können ihn

würdig machen, in das eigentliche wahre Leben nach dem irdischen Tode einzugehen. Diese Weltanschauung tritt am klarsten zutage in Dantes „Göttliche Komödie", dem gewaltigsten Denkmal mittelalterlicher Poesie. Hier ist das Leben ein düsterer Urwald, in dem der Mensch ein gefahrvolles Leben führt. Nur der Glaube und von ihm herbeigezogen die göttliche Gnade vermag ihn aus diesen Gefahren zu retten, indem das Wunder zur beständigen That wird und die Liebe selig waltet.

Diese düstere Anschauung wird mit einem Schlage verdrängt und zerrissen durch die Renaissance. Aber nicht ausschließlich als eine Wiederbelebung der Anschauung des Altertums stellt diese sich dar: die antiken Studien sind oft nur ein äußerliches Kennzeichen dieser Epoche, der Geist der Renaissance geht seine eigenen Wege. Eine neue, selbstständige freie Anschauung vom Wesen des Menschen und seiner poetischen Darstellung bricht sich Bahn. Befreiung der Individualität vom Zwange jedes Dogma's ist die Losung. Rücksichtslos tritt die Individualität ins Leben, und die Gestalten der Poesie der Renaissance rufen sie uns mit tausend Munden zu. Wunderbarerweise tritt in der deutschen Poesie noch während des Mittelalters diese Anschauung wie eine Vorahnung der Zukunft bereits klar zutage. Nicht mit Dante's „göttlicher Komödie," sondern mit dem Nibelungenlied sollte man die Geschichte der Dichtung der Renaissance beginnen; denn hier folgen bereits alle Gestalten nur dem Triebe und dem Rufe ihrer eigenen Leidenschaften, ihr Wille allein bereitet ihnen ihr Schicksal. Nur dieses Erdenleben hat für sie Bedeutung und Wert. Der Teil der Renaissance gelangt zu seiner höchsten Blüte in Shakespeare. Die freie Entfaltung der geistigen Individualität, wie sie Luther lehrte und Shakespeare in seinen Gestalten verkörperte, ist eines Wesens. Die Leidenschaft treibt Othello, Koriolan, Macbeth, Lear

zu ihren Thaten und ist das Schicksal eines jeden. Sie wird verhängnisvoll für den, welchen sie bis zur Verletzung der Daseinsrechte einer anderen Persönlichkeit treibt; das Leben im Jenseits, die politischen Schranken haben wenig Einfluß auf die Entschließung der Menschen Shakespeare's, sie setzen sich über alle Dogmen hinweg, und andererseits ist es oft die eigene Schwäche, der Mangel an Kraft, die Aufgaben ihrer Individualität durchzuführen, welche den Einzelnen ins Verderben stürzen, wie Hamlet.

Renaissance und Reformation waren nur der Beginn jener Bewegung zur geistigen und politischen Befreiung des Menschen, deren notwendige Folgestufe die „Kritik der reinen Vernunft“ war. Kant befreite den Menschen völlig von jenem Zwange, der bis dahin auf sein Denken und Handeln von überirdischen Mächten ausgeübt worden war, und löste ihn aus der engen Gemeinschaft des besonderen Landes und Staates: der Mensch wurde zum Weltbürger. Kant stellte ihn als ein selbstständiges, freies Einzelwesen hin, das im Denken und Handeln nur einem Gebot zu folgen habe: der Macht des in ihm wohnenden sittlichen Bewußtseins, des Pflichtgefühls. Und Wilhelm v. Humboldt zog aus dieser Anschauung die natürliche politische Folgerung, indem er die Grenzen der Wirksamkeit des Staates so viel als möglich einschränkte und innerhalb derselben der freien Entschließung des Einzelnen weiten Spielraum ließ. Die Anschauung jener Epoche fand ihren politischen beredtesten Ausdruck in Schillers Dramen. Das ist der Unterschied zwischen den Helden Shakespeares und Schillers. Jene handeln in ihren Leidenschaften, unbewußt und naiv, von der gewaltigen Gefühlserregung fortgerissen sehen Othello, Koriolan, Julia, kaum die Grenzen, die sie überschreiten; Wallenstein aber und die Junfrau von Orleans grübeln über ihre Handlungs-

weise und fechten erst in ihrem Innern einen Kampf zwischen der Leidenschaft und dem kategorischen Imperativ aus, der ihnen die Treue gegen den Kaiser, die Enthaltung von irdischer Liebe befiehlt. Natürlich mußte diese vollständige geistige Befreiung des Einzelwesens schließlich bis zu einer äußersten Grenze führen, an der das Individuum sich für den Herrn der Welt hält, um sie nach seiner subjektiven Anschauung zuzustutzen und alles Wirkliche und Feste durch seinen Geist und seinen Witz in eine auseinanderfließende Masse aufzulösen. Das geschah durch die Philosophie Fichtes, durch die Poesie der Romantiker, vor Allem durch Heines Witz.

Aber alle diese Anschauungen sind nicht mehr die unseren. Wir kennen kein allwaltendes, unerbittliches Schicksal mehr und unser Glaube an ein Leben nach dem Tode, als dem eigentlichen Zweck des Menschen, ist erschüttert. Wir wissen, daß der Wille des Menschen keineswegs frei und unbeschränkt ist, und daß kein Mensch ein ewiges Sittengesetz schon bei der Geburt in seiner Brust mit auf die Welt bringt. Wir zweifeln, ob die letzten Dinge, der Grund alles Seins, die geheimnisvolle Macht, welche so viele Dinge in dieser sichtbaren Welt schafft und geschehen läßt, jemals eine Erklärung finden werden. Und unsere Dichter haben gelernt, unter allen Umständen nur das darzustellen, was wir kennen und wissen, nur das zu sagen, was wir heute zu sagen vermögen, ohne die geheime Befürchtung, darob von unseren Kindern verlacht zu werden, sobald sie herangewachsen sind. Was der alten Zeit heiliges Symbol war, ist uns zur bloßen Allegorie geworden. Wir haben gelernt, daß die physisch mechanischen Vorgänge im Gehirn des Menschen zwar nicht die Ursachen unseres Denkens und Handelns sind, sondern daß hier noch ein unaufgeklärtes Etwas verborgen sein muß; aber

wir wissen, daß sie es stark beeinflussen, daß oft physische Störungen und Abweichungen Ursachen der tiefsten seelischen Bewegungen und Veränderungen sind, so daß es schon aus physiologischen Ursachen eine freie Selbstbestimmung für uns nicht giebt. Benedikt würde Lears Größenwahnsinn heute vielleicht einfach aus dem Bau seines Schädels erklären. Ebenso wenig sind dem Menschen moralische Empfindungen angeboren, ja nicht einmal der Reiz, recht zu handeln, liegt in der Brust des Menschen. Es giebt kein angeborenes Pflichtbewußtsein. Alle jene Anschauungen, deren zeitliche Aufeinanderfolge wir eben erwähnten, können daher für den Schilderer des Menschen nicht mehr die gedankliche Grundlage seiner Poesie sein, so sehr er bei den alten Meistern die tiefe Durchdringung der dichterischen Stoffe durch dieselben bewundert. Sie befinden sich im Widerspruch mit der heute geltenden Anschauung vom Wesen des Menschen, und die realistische Poesie muß sich daher eine neue gedankliche Grundlage suchen, die mit diesen Anschauungen im Einklang steht, wenn die Kunst nicht zu einem leeren Kinderspiel herabsinken, sondern der Stellung und den Grundsätzen treu bleiben will, die sie bisher im Leben der Völker eingenommen. Der wahre Realismus besteht eben darin, die Menschen zu schildern, so wie sie sind, oder richtiger, da es ewig geltende Wahrheiten außerhalb der Mathematik nicht giebt: wie sie jede Zeit ansieht. In diesem Sinne waren Sophokles, Dante, der Dichter der Nibelungen, Shakespeare, die größten poetisch schaffenden Geister aller Zeiten Realisten.

Welcher Art sind nun die Grundlagen unserer Anschauung vom Wesen des Menschen, so weit sie für die Fortentwicklung der Poesie inbetracht kommen? Zunächst sind wir verpflichtet, das Dasein des Menschen auf der Erde als das einzig Erkennbare, demnach

inbezug auf die Poesie als das einzig Reale zu halten. Unbewiesene und unerweisbare Dogmen, die das Gut nur eines Teils der Menschheit sind, können nicht mehr die geistigen Grundlagen poetischer Werke werden. Die moderne Poesie wie die moderne Kunst überhaupt kann den Menschen nur darstellen soweit es sich um sein Erdenwallen handelt: religiöser Fanatismus, der Drang nach der Erkenntnis des Uebersinnlichen können als menschliche Leidenschaften poetische Motive werden, aber nie der religiöse Gedanke, die übersinnliche Anschauung selbst. Noch schärfer als in der Literatur tritt dieser Grundsatz in der modernen Malerei zutage. Fritz von Uhde's rein menschliche Auffassungen der neutestamentlichen Motive, denen jede religiöse Symbolik abgestreift ist, erscheinen uns immer mehr als die einzig mögliche Darstellung dieser Stoffe in unserer Zeit, während die Behandlung religiöser Vorwürfe im alten Geiste nach Art eines Plockhorst und anderer nur noch zu einer wirksamen Kirchen- oder Betsaaldekoration wird.

Der vorzüglichste Vorwurf der poetischen Darstellung sind die menschlichen Handlungen, und diese entfließen dem menschlichen Willen. Der letztere ist aber durchaus nicht vollkommen frei, wie frühere Anschauung annahm, sondern er wird durch die Naturgesetze, durch physiologische Umstände, durch ererbte und erworbene Eigenschaften beschränkt. Gar oft zwingt der Kampf um das Dasein den Einzelnen wider seine bessere Erkenntnis, die Rechte des Anderen zu verletzen und Handlungen zu begehen, die sein Verstand mißbilligt. Dieser Widerstreit zwischen dem natürlichen, unwiderstehlichen Selbsterhaltungstrieb und der Erkenntnis der Grenzen der individuellen Rechte nnd Pflichten, das Existenzrecht eines andern nicht zu verletzen, ist vielleicht der würdigste Gegenstand der modernen Poesie. Eine zweite Naturgewalt, in

deren Wirken sich die ursprüngliche, nicht durch menschliche Anschauung hineingetragene Tragik der Natur noch deutlicher zeigt, ist die Vererbung. Läßt sich ein natürlicherer, ergreifenderer seelischer Konflikt denken, als der leidenschaftliche Wille zum Leben, zum Schaffen, das ideale Bestreben, zur Fortentwicklung der Menschheit und der Kultur beizutragen, und die gemeine physische Unmöglichkeit, die das reinste und höchste Streben zu Boden drückt? In den „Gespenstern“ hat Ibsen versucht, diesen Konflikt durchzuführen, aber er hat ihn nur angedeutet, seine Kraft versagte zur Durchführung desselben. Wir empfinden wohl Mitleid mit dem jungen genialen Maler, der mit allen Fasern an dem Kunstwerk, das er schaffen möchte, hängt, und den väterliche Schuld arbeitsunfähig macht und vernichtet; aber eine Menge anderer minder poetischer Motive drängen sich in den Grundgedanken und verwischen die dichterische Wirkung völlig. Andererseits führt die Erbschaft der Ahnen die Enkel trotz der individuellen Neigung vom Wege des Guten, des Kulturfortschritts abzuweichen, doch endlich an das Ziel der höchsten Entwicklung, wie es Gustav Freytag in den „Ahnen“ so bedeutsam dargestellt hat. Dieser Kampf des Menschen mit der Natur, der im Grunde aussichtslos und von Uranfang an entschieden ist und dennoch von dem Menschen, der diesen Umstand in seiner Leidenschaft und Verblendung vergißt, mit der gewaltigsten Thatkraft beharrlich bis zum eigenen Untergang fortgesetzt wird, ist das herrlichste tragische Grundmotiv der modernen Poesie. Dasselbe, was für die griechischen Tragiker der Kampf der Menschen gegen das Schicksal war. Auch eine Fülle humoristischer Motive erblüht aus dieser neuen ästhetischen Anschauung; denn die Natur selbst ist in ihrem unbewußten Schaffen ein größerer Humorist und Satiriker als der klügste und witzigste menschliche Kombinator.

Immer deutlicher erkennen wir, daß es ein Irrtum ist, den freien Willen als eine notwendige Eigenschaft der tragischen oder komischen Poesie anzunehmen. Nur weil wir seit der Renaissance durch Jahrhunderte hindurch eine Poesie des unbeschränkten freien menschlichen Willens gehabt, sind wir an dieselbe gewöhnt und halten dieser Kunstanschauung gemäß denselben für notwendig zur poetischen Wirkung. Nichts aber kann künstlerisch, nichts kann schön sein, was den Gesetzen der Natur widerspricht. In dem Kopfe des gebildeten modernen Menschen, der sich mit einem Kunstwerk dieser Anschauung beschäftigt, tritt alsbald ein Widerstreit ein zwischen dem, was er unmittelbar vor sich sieht, und jenen anderen Erinnerungen, welche ihm sagen, daß es keinen vollkommenen freien Willen giebt. Er stutzt und zweifelt an der Wahrheit des Dargestellten und schon dadurch wird ein Teil der künstlerischen Wirkung geschwächt und der Genuß vermindert. Die geistige Grundlage der Poesie jeder Zeit muß mit der jeweiligen Weltanschauung derselben übereinstimmen. Diese Forderung ist die erste Bedingung für die Wirkung eines jeden Kunstwerkes.

Doch nicht nur nach der physiologischen Seite erscheint der Wille des Menschen gebunden, sondern auch nach der sozialen. Wie Wundt, Lippert und andere Forscher nachgewiesen haben, erscheint der Mensch nirgend und zu keiner Zeit, auch nicht in den frühesten Perioden und auch nicht in den entlegensten Gegenden der Erde, als ein freies selbstständiges Einzelwesen, sondern überall in einer, wenn auch noch so unvollkommen organisierten Gesellschaft. Wir müssen daher annehmen, daß ihm der soziale Trieb angeboren und für ihn ein Nuturgesetz ist. Jede Verletzung desselben durch den Menschen erscheint als Sünde gegen die Natur, die sich früher oder später rächen muß. Von diesem Standpunkte aus zeigen sich einzelne Stoffe

der älteren Poesie und Geschichte in einem durchaus neuen Lichte. So wird uns ein Timon erst jetzt menschlich verständlich. Ein hochentwickelter Naturtrieb lebt in ihm, er steht im Banne einer Art Hypertrophie des angeborenen gesellschaftlichen Triebes. Er ist für uns nicht mehr ein bloßer Verschwender, sondern ein Mensch, der in der Befolgung der natürlichen sozialen Gesetze zu weit geht, und Mitleid erwacht für ihn in unserer Brust. Seine tragische Schuld beginnt aber erst, als er gekränkt durch die Zurückweisung in die sozialen Schranken des Einzelnen, in den Fehler des Gegenteils verfällt und einseitig jede Gemeinschaft mit der Menschheit aufheben will; an diesem doppelten Vergehen gegen das Naturgebot geht er zugrunde. Der Mensch gehört nicht sich allein, er hat nicht das Recht, für sich allein zu leben und zu streben, sondern muß den Willen zum Leben gleichzeitig auch in den Dienst der menschlichen Gesellschaft, seines Volkes stellen und zugleich für sich und für die Gesellschaft zu leben sich bemühen. Wie weit gehen nun die natürlichen sozialen Grenzen? Sind neben Gesellschaft und Nationalität auch Stand, Zunft, Familie berechtigt? Wo liegt für diese alle die Grenze? Wie weit darf das Einzelwesen der Gesellschaft gegenüber seine Individualität und ihre Interessen wahren? Welche Ansprüche hat die Gesellschaft an den Einzelnen? Hier liegen die bedeutsamsten Probleme für die moderne Poesie.

4. Roman oder Drama?

Roman oder Drama?

In Frankreich ist vor nicht langer Zeit gelegentlich der Wieder-Aufführung des Schauspiels der Goncourts „Henriette Maréchal“, von dem noch am Leben befindlichen der beiden Brüder die Frage aufgeworfen worden, ob das Drama überhaupt in unserer Zeit nicht im Verfall begriffen sei, ob es nicht anfange, sich zu überleben. Die hohe Wichtigkeit dieser Frage wird Niemand verkennen, ihre Berechtigung bei dem augenblicklichen Ueberwiegen des modernen Romans über das moderne Drama hinsichtlich des dichterischen Wertes Keiner in Abrede stellen. Spruchreif ist sie noch keineswegs, schon darum nicht, weil das Gebiet des Romans noch nicht so fest begrenzt, seine Gesetze, seine Technik noch nicht so genau festgestellt sind, als die des Dramas. Der Maler weiß mit ziemlicher Genauigkeit, für welche Vorwürfe sich die Oel-, Aquarell- oder Pastelltechnik eignet, und wird selten in der Wahl der künstlerischen Darstellungsart irren, auf literarischem Gebiet aber herrscht in dieser Richtung eine heillose Verwirrung, ja man darf dreist sagen, daß hier feste Regeln, an die sich der Künstler zu halten vermag, die ihn bei der Wahl der jedesmaligen Behandlungsform eines concipierten Stoffes leiten, gänzlich fehlen. Wie wäre es sonst möglich, daß Heyse und Spielhagen so oft in der Wahl ihrer Dar-

stellungsformen irrten, daß sie Vorwürfe wie in „Getrennte Welten", „Gerettet" u. s. w. auf die Bühne brachten, die gar keine andere als eine erzählende Darstellung zulassen? Oft hängt es von einem kleinen Zufall, von einer Laune, einer persönlichen Vorliebe ab, daß ein Dichter einen Stoff so oder so behandelt. Und nicht immer sind Augenblickseingebungen bedeutender Geister richtig, gar oft spielt ihnen ein böser Geist, der ihnen ihre Erfolge neidet, einen Schabernack, spiegelt ihnen ein überfülltes Theater, donnerndes Händeklatschen, Lorbeerkränze und endlose Hervorrufe so deutlich in ihrer Fantasie vor, daß sie den stilleren aber gewisseren Erfolg einer erzählenden Dichtung für den lauten aber unsicheren einer dramatischen hingeben.

Daß das Theater in Deutschland im Verfall ist, scheint unbezweifelbar zu sein. Die großen Schauspieler der früheren Zeit, welche den Hauptwert auf das geistige Durchdringen ihrer Rollen legten, welche nichts mehr wollten, als den Gestalten der Dichter Leben und volle Plastik zu geben, sind, mit ein paar Ausnahmen, ausgestorben, an ihre Stelle sind Virtuosen getreten, die mit Vorliebe bei der Ausmalung des Beiwerks verweilen, denen das dichterische Kunstwerk vollständig Nebensache ist, da es ihnen nur darauf ankommt, sich selbst in das hellste Licht zu stellen und sogar ihre Mitspieler neben sich verschwinden zu lassen. Es ist diesen Leuten ganz gleich, ob sie Shakespeare oder L'Arronge spielen, ja sie ziehen den letzteren bei weitem vor, wenn er ihnen erlaubt, mehr „in ihre Rollen hineinzulegen" als jener, das heißt, ihn mit ihren sentimentalen oder komischen Harlekinsmätzchen — denn es giebt auch Harlekine der Sentimentalität, so widerspruchsvoll beide Begriffe auch scheinen mögen — nach Belieben auszuputzen. Auch inbezug auf das „Ensemble" einer Theatervorstellung

ist unsere Zeit zurückgeschritten, sie legt den Hauptwert auf Dekorationen, Kostüme, Massenauftritte und Gruppenbilder, kurz auf jene Aeußerlichkeiten, welche Meister wie Laube mit Recht so gering achteten.

Hand in Hand mit dem Verfall des modernen Theaters geht der Verfall des modernen Dramas — beide Schwesterkünste sind ja nun einmal untrennbar. Bühnen, welche noch ein wenig die ernste, hehre Richtung der dramatischen Kunst pflegen, sind fast ausschließlich auf die älteren Stücke, die der deutschen Klassiker, Shakespeares und Calderons angewiesen, nur ganz wenige ernste Dramen moderner Dichter, wie Gutzkows „Uriel Acosta", A. Lindners „Bluthochzeit" und noch ein paar, zu denen in neuester Zeit die Dramen Wildenbruchs getreten sind, gesellen sich diesen bei. Unsere Lesewelt dagegen hat, wenn sie sich auch auf die besseren belletristischen Werke beschränken will, immerhin eine recht stattliche Auswahl unter den Werken der modernen Dichter: Freytag, Heyse, Spielhagen, Auerbach, Keller, Raabe, Jensen, Hopfen, Franzos u. s. w., die Ausländer, Russen, Franzosen, Italiener garnicht eingerechnet. Wem fällt bei dieser Gegenüberstellung nicht sofort auf, daß die brauchbaren modernen Dramen fast alle historische Stücke sind — Wildenbruchs zur Zeit der Befreiungskriege spielende „Väter und Söhne" sind wohl das „modernste" — während die Zahl der lesbaren und modernen Romane, welche in der Gegenwart spielen, eine sehr beträchtliche ist. Freilich ist die Zahl der historischen Romane ebenso groß, allein über den Kunstwert dieser ganzen Gattung ist bekanntlich gerade jetzt ein heftiger, noch unentschiedener Streit entbrannt.

Seit Jahren ruft eine Schar literarischer Kritiker, besonders jüngerer, in alle Winde: „Wenn ihr keinen dauernden Erfolg erzielt, deutsche Dramatiker der Jetzt-

zeit, so ist es, weil ihr eure Zeit nicht begreift! Ihr sitzt tagaus, tagein an eurem Schreibpult, versenkt euch in den Wust längst vergangener Jahrhunderte, in die Kämpfe der Kreuzzüge oder gar der Völkerwanderung, wenns hoch kommt in die Reformationszeit, konstruiert euch die Menschen jener Zeit und schreibt fünfaktige Attilas, Konradins und Moritz von Sachsens! Die Kämpfe und Heldenthaten, das Ringen der Modernen nach hohen Idealen, nach Einigkeit und Freiheit aber erkennt ihr nicht, wollt ihr nicht erkennen! Die herrlichsten Stoffe zu modernen Dramen liegen buchstäblich auf der Straße — diese beliebte Phrase findet sich fast in jeder Kritik wieder - und ihr seid zu blind, sie zu sehen, oder zu träg, sie aufzuheben! Auf! greift hinein ins volle Menschenleben, thut was unsere Erzähler schon längst gethan, und schafft uns endlich das moderne Bühnenkunstwerk, auf das wir so lange schon vergeblich harren!" Aber so oft diese und ähnliche Worte auch gesprochen worden sind und noch werden, so mannigfaltige Zustimmnng sie auch finden, bleiben sie doch stets ohne alle praktische Folgen. Der alte Schlendrian der unaufführbaren, langweiligen historischen Stücke, wie man sich ausdrückt, geht immer weiter. Höchstens, daß ein oder das andere erträgliche Lustspiel entsteht, in dem wirklich moderner Geist, modernes Leben herrscht. Allein dieser merkwürdige Umstand giebt jenen kritischen Gemütern nicht im geringsten zu denken, sie schimpfen ruhig fort auf die Blindheit und Trägheit unserer Dramatiker, und seufzen unbeirrt weiter nach Darstellung der modernen Konflikte auf der Bühne. Das ist ja das Traurige im Charakter des Deutschen, daß er, wenn er auf philosophisch-kritischem Wege die Ueberzeugung gewonnen hat, die eigentlich dem Himmel gebührende Farbe sei schwarz, sich in endlosen Vorwürfen gegen denselben

ergeht, weil dieser sich zumeist erdreistet, blau zu sein. Denn wie, wenn jenes eben erwähnte Verhalten in der Natur der Dinge begründet ist? Wenn wir kein modernes Drama haben, aus dem einfachen Grunde, weil überhaupt ein solches nicht möglich ist? Weil der Geist der modernen Zeit sich in die dramatische Form nicht binden läßt? Wenn der Rückgang des Dramas in unserer Zeit nur eine Folge des Umstandes ist, daß dasselbe keine den Anforderungen der modernen Zeit mehr entsprechende Kunstform ist?

Dies zu erkennen und zu beweisen, ist meines Erachtens nach eben nicht schwer.

Wir haben ja eine garnicht unbedeutende Dichterschule, welche das schon längst ins Werk zu setzen versucht hat, was jene Herren begehren, aber die Erfolge, welche ihre Vorkämpfer erzielt haben, sind ganz dazu angethan, jeden begabten Schriftsteller von der Nachfolge abzuschrecken. Ich meine natürlich die nordische Schule, vor allen Björnson und Ibsen. Beide, ganz besonders Ibsen, sind zweifellos große Dichter, aber unglückliche Dramatiker. Ibsens Stücke haben auf keiner Bühne festen Fuß fassen können, selbst bei der glänzendsten Darstellung (z. B. „Nora" am Wiener Stadttheater) haben sie auch dem unparteiischen, dem ganz vorurteilslosen Zuschauer nie andere Gefühle hinterlassen, als die der Leere und Unbehaglichkeit. Und das trotz der echt modernen Vorwürfe, welche sie behandeln, trotz ihrer feinen psychologischen Entwicklung, ihres Gedankenreichtums und ihrer virtuosen Bühnentechnik. Lassen sich Konflikte und Vorwürfe denken, welche tiefer in das Leben unserer Zeit hineingreifen, als der Gegensatz des modernen Strebertums zu dem altadeligen Familienbewußtsein (wie im „Bund der Jugend"), der Zwiespalt zwischen der allgemein giltigen sogenannten Moral und der echten, auf Wahrheit beruhenden

Sittlichkeit („Stützen der Gesellschaft"), der Widerstreit zwischen der großen, die Interessen der Allgemeinheit wahrenden Gerechtigkeit und der niedrigen Vorteilspolitik des Kirchsprengels („Volksfeind"), zwischen der engherzigen, unvernünftigen Frauenerziehung, welcher der wahre Ehrbegriff immer fremd bleibt, und den Anforderungen des wildbewegten Lebens („Nora"), oder das Problem des Vererbungsgesetzes („Gespenster")? Und warum gewähren alle diese Stücke trotz ihrer Vorzüge im Großen und im Einzelnen nun doch keinen harmonischen, wirklich künstlerischen Genuß? Ganz einfach: weil ihr Dichter sich jedesmal eine vortreffliche Erzählung verdorben hat, um ein mittelmäßiges Bühnenstück zu schaffen. (Ich bemerke, daß ich unter dem Gesamtbegriff Erzählung hier und im Folgenden Roman und Novelle begreife, unter Bühnenstück Tragödie und Schauspiel.)

Das moderne Leben ist nicht dramatisch und verträgt nach seinen ernsten Seiten hin keine dramatische Darstellung. Ihm fehlt das Unentbehrlichste, Notwendigste, ohne welches ein Kunstdrama zusammenstürzen muß, wie ein Mensch ohne Rückgrat: das dramatische Heldentum. Unser Leben kennt keinen dramatischen Helden, ja überhaupt keine dramatischen Gestalten mehr. Diese letzteren sind — mit Ausnahme eines ganz besonderen Spezialfaches, der schleichenden Intrigants — ausschließlich Menschen, deren Handlungen (aus welchen das Drama besteht) ihre eigene Leidenschaft bestimmt, und der notwendig unglücklich endende Konflikt der eigenpersönlichen Leidenschaft mit dem für Alle geltenden ehernen Sittengesetz, beziehentlich mit den Schranken der Ordnung, welche die Menschheit nun einmal für alle Zeiten sich selbst gesetzt hat, bildet die Tragödie, das Nichtanerkennen dieser Schranken, das Ueberspringen derseben durch die Leidenschaft bildet die „tragische Schuld". Die Leidenschaft,

welche Othello verhindert, die Anklagen Jagos genau zu prüfen, und ihn antreibt, die vermeintliche Ehebrecherin nicht vor ein bürgerliches Gericht zu stellen (etwa wie Leontes im „Wintermärchen", der darum auch nur ein halber tragischer Held ist), sondern zu töten, die Leidenschaft des Ehrgeizes, welche es Wallenstein unmöglich macht, seinen Kommandostab niederzulegen und seinem Kaiser den Treuschwur zu halten, ihn vielmehr in die Arme des Landesfeindes treibt, ist dramatisch. Die Tragödie nimmt, ohne sich um alle psychophysischen Untersuchungen zu kümmern, die freie Selbstbestimmung des Menschen als selbstverständlich an, sie glaubt, daß es in der Macht des Menschen liegt, sich Freuden oder Leiden, Glück oder Elend zu verschaffen („Sein eigenes Schicksal schafft sich selbst der Mann") und leitet beides nur von dem genügenden oder ungenügenden Maße der Selbstbeherrschung her. Darum ist jede faktische Beschränkung des freien Willens, sei es nun durch Schicksalsbestimmungen, Eltern- und Zigeunerinnenflüche oder Vererbung geistiger und körperlicher Eigenschaften dem Wesen der dramatischen Kunst widersprechend, darum sind Ibsens „Gespenster" genau so undramatisch wie Müllners „Schuld", darum ist für unsere Zeit, welche das Gesetz der Vererbung anerkennt, welche dem Einfluß körperlicher, lokaler, klimatischer und vieler anderer Besonderheiten auf das Seelenleben des Menschen so viele Macht zugesteht, die Tragödie — dies Wort im strengen Schulsinne genommen — nicht geschaffen. Der Roman dagegen kann alle jene Einflüsse, angeerbte Eigenschaften 2c., welche im Drama nur als Ornamente, als charakterisierende Nebenumstände angewendet werden dürfen, als auf Personen und Handlungen einwirkende Motive benutzen. Im Drama würden sie als letztere abstoßend berühren, in der Erzählung spannen und fesseln, im Drama das Interesse

am Helden schwächen, in der Erzählung verstärken. Freytags „Ahnen", Zolas „Rougon-Macquarts", in denen die Gesetze der Vererbung gleichfalls als dichterische Motive durchgeführt sind, wären als Dramencyclen ganz unmöglich.

Die Leidenschaft, fanden wir oben, ist das Triebrad der Dramen und ihrer Helden, sie erklärt und entschuldigt alles auf der Bühne, sie allein flößt uns für Richard III., für Shylock Interesse ein; ein Darsteller des Franz Moor langweilt uns, wenn er diesen jungen Menschen als kalten, raffinierten Bösewicht auffaßt, und unsere besseren Charakterdarsteller versuchen sogar den Wurm in Kabale und Liebe dadurch weniger abstoßend zu machen, daß sie seine sinnliche Leidenschaft für Luise ganz besonders hervorheben. Glühende, lodernde Leidenschaft muß also der dramatische Dichter seinen Gestalten einflößen, wenn er sein Publikum für dieselben interessieren will. Nun schaue man sich einmal um in der ganzen zivilisierten, modernen Kulturwelt, wo noch Menschen zu finden sind, welche impulsiv handeln, welche die Leidenschaft zur Richtschnur ihrer Thaten machen. Man wird lange vergeblich suchen. Eine Zeit, welche den kategorischen Imperativ auf den Thron gehoben hat, welche die höchste, menschliche Moral darin sieht, daß Wille und Pflicht zusammenfallen, eine Zeit der unbedingten Herrschaft und Anerkennung der Majoritätsgesetze ist undramatisch. Zu tief ist das moderne Rechtsbewußtsein bis in die untersten Schichten des Volkes gedrungen. Heutzutage wäre ein Stück wie „Der Kaufmann von Venedig" undenkbar, denn wo in aller Welt ließe sich noch ein so dummer Teufel wie Shylock finden, oder wen vermöchte Porzias Sophistik noch zu blenden. Wir hegen kein Fünkchen von Bewunderung mehr für einen Mann, welcher sich über das Gesetz erhaben dünkt, sich über dasselbe hinwegsetzt, sondern erklären

ihn einfach für einen Verbrecher. Ein Verbrecher aber kann wohl der Held eines Romanes sein, wie in Dostojewskis Raskolnikow, nie aber der eines Dramas, außer etwa eines Stückes in der Art von Zschokkes unglaublich albernem „Abällino". Selbst Karl Moor imponiert keinem von uns mehr. Nur der Mann kann uns noch imponieren, welcher innerhalb der giltigen gesetzlichen Schranken die höchsten, begehrenswertesten Ziele erreicht, ein holdes, liebes Weib, Ruhm, Ehre und Vermögen. Der andere vermag uns allerdings zu interessieren, unsere Teilnahme, unser Mitleid zu erwecken, aber nimmermehr als leuchtendes Vorbild voranzuschweben. Aber weder der erste noch der zweiterwähnte sind dramatische Figuren, sondern allein Romangestalten. Ein Veitel Itzig („Soll und Haben"), eine der schönsten deutschen Romanfiguren, wäre auf der Bühne durchaus unmöglich. Man hört öfters dem Gedanken Ausdruck leihen: „Wenn heutzutage jemand einen Richard III. schriebe, wie würde er von allen kritischen Seiten getadelt und durchgehechelt werden!" Das würde ganz gewiß der Fall sein, und man könnte jenen Kritikern nicht einmal so ganz Unrecht geben. Denn dieser moderne Shakespeare würde sich eben im Widerstreit mit dem Geiste seiner Zeit befinden. Die Mitwelt hat ein Recht zu verlangen, daß dieser Geist ihrer Zeit in jedem Werke lebt und webt, dessen Entstehung und Erscheinen sie beobachtet, und noch viel mehr als der Schauspieler soll der Dichter der Spiegel und die abgekürzte Chronik seines Zeitalters sein. Seien wir ehrlich: was wir von heute an Richard III. bewundern, das ist nicht die Natur, sondern die Kunst, die in ihm steckt, wir preisen das Stück nicht, weil seine Gestalten Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein sind, sondern weil der Plan desselben riesenhaft und gewaltig und jede einzelne Figur mit wunderbarer

Plastik und feinster Harmonie aller Teile ausgearbeitet ist, wir staunen das uns Fremde, Dämonische an, weil es uns neu und möglich, nicht weil es uns bekannt und wahr dünkt, Wohl lesen und sehen wir auch heutzutage noch oft, daß ein Mann seine Frau auf die Einflüsterungen irgend eines falschen „guten Freundes“ hin aus Eifersucht ermordet, daß die Liebe zweier Kinder in Konflikt zu dem Hause ihrer Eltern tritt, daß ein Vater seinen Besitz unter seine Kinder verteilt und dann von diesen mit dem schmachvollsten Undank belohnt wird; allein diese und ähnliche Vorkommnisse gehören eben zu den ewigen tragischen Motiven, zum eisernen Fond der poetischen Vorwürfe, sie sind niemals alt gewesen und werden immer modern sein, die Hand eines Gottfried Keller oder Turgenjeff wird ihnen stets irgend eine neue und interessante Seite abgewinnen, während ein Durchschnittsschriftsteller sie nicht behandeln kann, ohne dem Vorwurfe zu begegnen, eine Anleihe bei Shakespeare gemacht zu haben.

Es ist gewiß merkwürdig, daß G. Keller („Romeo und Julie auf dem Dorfe“), Turgenjeff („König Lear der Steppe“) u. a. bei ihren Modernisierungen jener Shakespearschen Stoffe, abweichend von dem großen Briten, ihre Darstellungen in das Gewand der Erzählung gekleidet haben. Die beiden Meister, welche so tief und eingehend über das Wesen ihrer Kunst nachzudenken pflegten, sind hier völlig dem Zuge ihrer Zeit gefolgt. Und wenn schon jenen „ewigen“ Stoffen das Gewand der Erzählung vortrefflich steht, um wie viel mehr ist dies bei jenen der Fall, welche allein dem modernen Leben entnommen sind. Dasselbe, welches der humoristischen dramatischen Behandlung durch all seine Kleinlichkeiten und Lächerlichkeiten, Schwächen und Thorheiten, an denen es reicher ist als irgend ein früheres Jahrhundert, so mannigfachen

Stoff bietet, verschließt sich förmlich der ernsten dramatischen Behandlung, teilweise eben darum, weil jene Kleinlichkeiten und Lächerlichkeiten, Schwächen und Thorheiten, deren Darstellung im Drama peinlich berühren würde, eine so große Rolle in unserem Leben spielen. Wir Menschen von heute haben viel zu viel Nerven und zu wenig Blut, um uns auf der Bühne vor uns selbst mit Ehren zeigen zu können. „Um Himmelswillen, nur keine Szene!“, rufen wir selbst bei den erschütterndsten Familienvorgängen, und „Szenen“ sind gerade das, wovon das Drama lebt, ohne was es nicht bestehen kann, während es die heute herrschende, glatte, konventionelle Lebensform nicht verträgt. Oeffentliche Vorgänge und Szenen wie im Tempelakt in „Uriel Acosta“, die Werbeszene in „Richard III.“, die Forumszene in „Julius Cäsar“, die Theaterszene in „Hamlet“, ja selbst die Gartenszene in „Maria Stuart“ sind heute undenkbar. Wenn wir also ein modernes Drama haben sollten, so müßte dieses in vielen Punkten über die Natur hinausgehen, es müßte uns, um interessant zu werden, Szenen voll Leidenschaft und Gewalt bieten, wie sie die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr kennt und deren Unwahrheit und Unmöglichkeit sofort auch dem unbefangensten Zuschauer in die Augen springen würde. Der Romandichter kann auf alle naturwidrigen Uebertreibungen verzichten, ja er muß es sogar, denn seine Werke sind wirkungslos, wenn sie die Grenze der Naturwahrheit überschreiten. Es soll durchaus nicht geleugnet werden, daß das moderne Leben an bewegten und gewaltigen Momenten nicht arm ist, allein auch diese werden besser ihre Stellen im Roman als im Drama einnehmen. Die Versammlung der Grubenarbeiter in Zolas „Germinal“ ist ein Beleg dafür. Im Roman erzielt sie die höchste Wirkung, auf der Bühne hätte sie nicht die geringste.

Vor Allem muß im Drama jede große Szene, in Besonderheit jede Volksszene einen Umschwung der Handlung, eine Katastrophe im Gefolge haben, während heutzutage Massenszenen, wie Volksversammlungen rc. in der Regel ohne sichtbare, direkte Folgen zu verlaufen pflegen. Eine resultatlose Volksversammlung auf der Bühne würde aber genügen, ein Stück unmöglich zu machen.

Aber nicht nur in diesem einen Falle ist das Drama zur Unnatürlichkeit gezwungen, sondern die Gesetze und Gebote der dramatischen Kunst verlangen die letztere überhaupt. Das Drama kann nie vollständige, sondern immer nur schematisierte, entworfene, halb ausgeführte Menschen vorführen, es muß Handlungen ununterbrochen und auf derselben Stelle einander folgen lassen, zwischen denen naturgemäß lange Zeiträume und weite Ortsentfernungen liegen müßten, und der Dichter kann uns nur durch große Kunstmittel, durch technische Virtuosenstücke über diese Unnatürlichkeit hinweghelfen, oder er muß eben auf die geschlossene dramatische Szene und auf die Bühnengemäßheit verzichten und dann mehr eine bunte Reihe lebensvoller Bilder in Dialogform, wie z. B. Goethe im „Götz“ und „Faust“ geben. Wie viel geht auf der Bühne nicht oft in einem Akte innerhalb einer halben Stunde vor: Wandlungen von glühendem Haß zu leidenschaftlicher Liebe und umgekehrt! Wie lächerlich erscheint einem in der Psychologie auch nur wenig Erfahrenen die große Szene zwischen Fedora und Ipanoff in Sardous „Fedora“. Und selbst die große Szene zwischen Richard III. und Anna hat bei Kundigen schon mannigfaches Kopfschütteln hervorgerufen. Andere Bühnenschriftsteller verlegen wieder die psychologischen Wandlungen ihrer Heldinnen und Helden in die Zwischenakte, weil ihnen eben Zeit und Möglichkeit fehlen, dieselben im Drama gehörig dar-

zustellen und zu motivieren — ein allerdings leichtes, aber durchaus unkünstlerisches Verfahren. An allen diesen Klippen segelt der Romanschriftsteller vorüber, er kann mit Zeit und Raum nach Belieben spielen, er braucht nie Sprünge in der Entwicklung eines Charakters oder einer Handlung eintreten zu lassen, und indem er uns so Alles, was er schildert, mit erleben läßt, vermag er uns für seine Gestalten und Stoffe ganz anderes Interesse einzuflößen als der Dramatiker.

Genau betrachtet, ist ja das Feld, welches das Drama zu kultivieren vermag, ein so kleines, eng begrenztes! Es kann immer nur einen Lebensabschnitt oder vielmehr einzelne Szenen aus einem Lebensabschnitt eines Menschen darstellen, während der Roman den ganzen Lebensgang eines Menschen behandeln, seine geistige und sittliche Entwicklungslaufbahn in allen einzelnen Phrasen mit ziemlicher Genauigkeit wiedergeben und so dem Leser die höchste und umfangreichste Anregung spenden kann. Goethes „Wilhelm Meister", Freytags „Anton Wohlfahrt", Farinas „Epaminonda Placida" (mio figlio) sind ganze, mit voller Plastik ausgeführte Menschen, die uns darum so anziehend erscheinen, weil wir ihr Werden, ihren ganzen Bildungsgang vom Beginn bis zum Höhepunkte im Auge haben, während das Drama uns die Menschen stets nur hinstellt, wenn sie schon fertig sind. Das Werden zu beobachten, ist aber im Allgemeinen anziehender als das Sein. Nur durch wenige kurze Andeutungen kann der Dramatiker uns Aufschluß über das Vorleben seiner Helden geben, und doch ist es dieses zumeist, welches auf jenes bestimmend einwirkt.

Das Schönste, was diese Welt bietet, die Natur mit allen ihren Reizen, ist dem Dramatiker ein verschlossenes Paradies. Sie, die schöner und anziehender

ist als der Mensch mit seinen Leidenschaften, öffnet sich nur dem Erzähler, der Dramatiker muß sich auch hier wieder mit wenigen kurzen Versen und trockenen Szenenangaben begnügen, denn eine auch nur wenig ausführliche Naturschilderung, die uns in der Erzählung so ergreift, würde auf der Bühne langweilen. Einzig und allein Schillers Genius hat im „Tell“ der Natur auch auf der Bühne zu ihrem Rechte verholfen, aber selbst in diesem Stücke müssen Dekorationsmaler und Theatermaschinist mehr thun, als der Dichter gethan, der ohne sie verloren wäre.

Bei diesen großen Unterschieden, die zwischen Drama und Roman bestehen, ist es kein Wunder, daß bisher fast alle Versuche, den Vorwurf eines Romans auf die Bühne zu übertragen, gescheitert sind. Ein dramatisierter Roman kann zwar eine oder die andere gute und starke Szene, die auf der Bühne von großer Wirkung ist, besitzen, im Großen und Ganzen aber vermag er einen künstlerischen Eindruck nicht zu erzielen. Die zahlreichen Dramatisierungen bekannter Romane durch die bühnenkundige Birch-Pfeifer („Frau Professorin“, „Glöckner von Notre Dame“ ꝛc.), in neuester Zeit Dostojewskis Raskolnikow u. a. m. sind sprechende Beweise dafür. Sieht man solch ein Romandrama auf der Bühne, so erkennt man recht deutlich, was bei dieser Umwandlung verloren gegangen ist, weil es verloren gehen mußte: die ganze feine Entwicklung der seelischen Vorgänge und dadurch die Motivierung der Handlungsweise der Personen, die gesamte reizvolle Detailarbeit, und daß nichts geblieben ist, als was die Bühne allein bieten muß und kann: ein paar leidenschaftliche, wirkungsvolle, unvermittelt aneinander gereihte Auftritte. Das Thun und Handeln der Gestalten, das uns im Roman menschlich wahr, glaubhaft erschien, berührt uns auf der Bühne peinlich, lächerlich, unmöglich. So kommt es, daß gute

Erzähler in der Regel schlechte Dramatiker sind und umgekehrt: denn im ersteren Falle wirkt das Moment, dem ihre Erzählungen den Haupterfolg verdanken, die vernunftgemäße seelische Entwicklung, auf der Bühne langweilig, während in den Erzählungen eines sonst erfolgreichen Dramatikers der Mangel an Motivierung, das plötzliche unvermutete Hereinbrechen der Katastrophen gewöhnlich peinlich berührt.

Es ist eine alte Erfahrung, daß man dem Leser viel mehr und Stärkeres bieten darf als dem Zuhörer, daß Vorgänge, welche uns auf der Bühne peinigend und ängstigend berühren, selbst wenn sie naturwahr sind, uns im Buche nicht das geringste unangenehme Gefühl erwecken. Von Zola garnicht zu sprechen, dessen „Assommoir" und „Nana" sich auf der Bühne trotz der genialen Wiedergabe des „Coupeau" durch Mitterwurzer nicht erhalten konnten, wirken selbst viel weniger brutale Dinge abstoßend auf dem Theater. Der feinste Zug in Björnson's „Fallissement" — das jämmerliche Betragen des Lieutenants Hamar — Hebbel's ganze „Maria Magdalena", ja selbst die Entführungsszene im „Richter von Zalamea" oder der wohlbekannte Aktschluß in Wilbrandt's „Arria und Messalina" — wo bei dem Fallen des Vorhangs einstmals ein biederer Sachse ausrief: „Na, 's war aber die höchste Zeit!" — hinterlassen auch dem vorurteilsfreiesten Zuschauer keine kunstfrohe Stimmung. Auf der Bühne gilt Mephisto's Wort:

„Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können!"

Für den Erzähler existiert auch diese Schranke nicht, er darf frei sprechen, ungehindert schildern, wie und was ihm gefällt: die Pruderie, welche mit dem Theater so untrennbar verbunden ist, darf ihn nicht beunruhigen.

Wenn wir also fragen, welches die höhere und berechtigtere Kunstgattung sei, Roman oder Drama, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Der Roman besitzt alle wahrhaft künstlerischen und edlen Vorzüge des Dramas ohne eine der damit verbundenen Schattenseiten. Er kann dieselben gewaltigen Wirkungen auf das Herz des Lesers üben, wie jenes auf den Hörer, und doch stets in den bescheidenen Grenzen der Naturwahrheit bleiben, er kann sein Thema vollständig erschöpfen, es bis ins kleinste Detail ausführen, auf alle Sprünge in der Darstellung verzichten — und alles dies mit den einfachsten Mitteln: durch das bloße Wort, das keine Schminke, keine Perrücke, kein bunter Flitter- und Farbenkram verunreinigt. Und so kann auch kein Zweifel darüber herrschen, wem die Zukunft der Literatur gehört. Da, wo die größere Naturwahrheit ist, wird auch die höhere Kunst sein

5. Zur Technik des modernen Romans.

Zur Technik des modernen Romans.

Unter allen literarischen Gattungen, welche das moderne Schrifttum pflegt, ist der große Roman in technischer Hinsicht ohne Zweifel die schwierigste. Der Laie wird dazu vielleicht den Kopf schütteln, aber wer selbst literarisch thätig ist, wird sie vollauf bestätigen. Es könnte scheinen, die streng gebundenen Gesetze des Dramas, wie sie Lessing, Schlegel und Freytag festgestellt haben, ließen der Darstellungskraft des Dichters geringere Freiheit und kleineren Spielraum als eine Form, welche ihren Werken nicht einmal die mindesten Grenzen des Umfangs steckt, und für die unumstößliche Grundgesetze noch nicht festgestellt sind. Dies aber ist ein Irrtum. Sowie die unrhythmische freie Prosa gut zu behandeln weit schwieriger ist als der durch hundert Vorschriften streng gebundene Vers, so bilden auch die dramaturgischen Regeln mehr Handhaben als Fesseln, denn auch in der Poetik ist das Gesetz „der Freund der Schwachen" und die Freiheit nur ein Glück für die Starken. Der Romandichter muß zum größten Teil verzichten auf jene perspektivische Verkürzungen, Ueberschneidungen und Sprünge, durch welche der Dramatiker über die Nebenstadien der Entwicklung eines Charakters oder einer Handlung hinweg von einem Hauptschlag zum andern gelangen kann. Der Roman ist die Dichtung der ununterbrochenen

organischen Entwicklung und darum recht eigentlich die Dichtform des darwinistischen Zeitalters; er verlangt die genaueste, klarste Darlegung aller mitwirkenden Motive, den fortlaufenden Bericht über die Wirkungen ihrer Kreuzungen, er verlangt die eingehendste Behandlung für die Stadien der Vorbereitung, für die Uebergänge, über die der Dramatiker nach dem Gesetz der Konzentration hinweggleiten darf. Wie auf einer Barometerkarte soll sich auch die leiseste Veränderung der Atmosphäre eingetragen finden. Er macht Wiederholungen, Zurückgreifen auf früher Gesagtes fast unausweichlich, er zwingt, auf Ueberraschungen, auf den Reiz der Spannung beinah völlig zu verzichten – und dennoch soll er nicht einen Augenblick aufhören, zu fesseln, soll der Leser ohne zu ermatten mit immer wachsender Teilnahme den Schicksalen, der geistigen und der äußeren Entwicklung der Gestalten des Dichters folgen. Um dies zu erreichen, bedarf der Dichter der größten Lebhaftigkeit der Darstellung, des fortreißendsten Temperaments, der genauesten Kenntnis und Beherrschung aller technischen Hilfsmittel. Der Roman verzichtet auf jedes sinnfällige Mittel, auf jede Unterstützung durch eine andere Kunst, auf die Plastik der Bühne, wie sie dem Drama fördernd zu Hilfe kommt, auf die Umwebung der Töne, wie sich ihrer das Lied erfreut. Er wendet sich einzig und allein an den Verstand, an die Einbildungskraft des Lesers, und zwar des Durchschnittslesers, bei dem dieselben meist nicht allzuhoch entwickelt sind, und diese toten, schwarzen, eintönigen Buchstabenreihen müssen in dem Gehirn des Lesers durch viele Stunden in unmittelbarer Wirkung die mannigfaltigsten, wechselndsten Vorstellungen der wildesten Leidenschaften, der verwickeltesten Verhältnisse klar auslösen, und dieser schwierige Vorgang darf sich keinen Augenblick unterbrechen, da sonst der geistige Zusammerhang, das Ver-

ständnis des ganzen Buches, völlig gestört ist, und darf trotz der höchsten, andauernden Anspannung der Einbildungskraft der Leser auch nicht für einen Augenblick ermüden. Wahrlich, wenn schon die Literatur selbst die vornehmste aller Künste ist, weil sie die höchsten seelischen Wirkungen erzielt mit den geringsten äußeren Hilfsmitteln ohne den greifbaren Stein, die blitzende Farbe, den klingenden Ton, allein durch die ihr innewohnende geistige Gewalt, so ist der Roman gewiß die vornehmste literarische Gattung, aber in technischer Hinsicht eben auch die schwierigste.

Man darf annehmen, daß seine Formen heute für lange Zeit hinaus feststehen. Ich sage: die Formen, denn eine seiner wesentlichsten Eigentümlichkeiten ist es, daß es eine einzige unwandelbar giltige Kunstform, wie für die Tragödie die Shakespeare-Schillersche, für ihn nicht giebt, daß die nationalen Unterschiede sich in seiner Gestaltung ganz wesentlich und charakteristisch ausprägen.

Drei Völker haben sich um die Vervollkommnung dieser Dichtungsart besondere Verdienste erworben: die Franzosen, die Russen und die Deutschen. Sie allein haben sich eigenartige und selbständige Techniken geschaffen, — andere Nationen, wie die Engländer, die Italiener, die Spanier, die Skandinavier, leisten wohl Tüchtiges und Bedeutendes im modernen Roman, allein sie wandeln hinsichtlich der Form, des Aufbaus, der Anlage, der Darstellung doch nur in der Bahn der einen oder andern jener drei Literaturen, oder stellen sich aus denselben eklektisch neue Regeln zusammen.

Der moderne Roman hat in erster Linie das Ziel, ein möglichst fesselndes und wahrheitsgetreues Spiegelbild der zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer Sitten zu geben, und jede der genannten Nationen schlägt einen anderen Weg ein, um zu diesem Ziele zu gelangen. Henri Taine stellt den Gedanken einer

sozialen Geologie auf, indem er die Schichten der Gesellschaft, ähnlich denen der Erdrinde, nach ihrem Alter, ihrer Lagerung, ihrer Ausdehnung und Mächtigkeit, ihrer Entstehung durch Revolutionen, durch langsame Entwicklung, fremde Einflüsse — einteilt und beschreibt. Halten wir uns an diesen Vergleich! Betrachten wir, wie jede der drei führenden Rassen nach ihrer Weise die Aufgabe löst, ein Profil dieser Schichten zu geben: denn um ein plastisches, lebensvolles Profil handelt es sich, nicht um eine trockene, berichtende Beschreibung.

Der maßgebende Vertreter des französischen Romans ist Zola. Neben dem Ernste, der Wucht, der Gründlichkeit, mit welcher dieser Schriftsteller an seine Arbeit geht, erscheinen selbst so geschickte Autoren wie Daudet und Maupassant als bloße Unterhaltungsschriftsteller. Diese leichtere Gattung des blos unterhaltenden Romans wollen wir für heut von unseren Betrachtungen ausschließen. Zola erfüllt seinen Plan, in dem großen Romanzyklus der Rougon-Macquart, ein vollständiges Rundgemälde der zeitgenössischen französischen Gesellschaft zu entwerfen, in der Weise, daß er von dem Berge derselben eine Lagerung um die andere abteuft und bloßlegt und in allen ihren Einzelheiten in seinen Romanen verkörpert. Nacheinander behandelt er die einzelnen Schichten der Gesellschaft, die Arbeiter, die Halbwelt, den Großhandel, die Kunst, die Landwirtschaft, den Bergbau- und das Hüttenwesen, er sucht sie mit der eingehendsten Genauigkeit ab, studiert sie in allen ihren Beziehungen, soweit sie ihm nach irgend einer Richtung ausbeutbares Material bietet. So lange er sich mit einem dieser Stände beschäftigt, existieren die anderen nur soweit für ihn, als sie unmittelbare Beziehungen zu jenem haben. Nur dann, nachdem er sein Material vollständig gesammelt hat, setzt er sich hin und ver-

körpert dasselbe in einem anschaulichen und lebendigen Gemälde jenes Standes, um sogleich wieder an die Beschäftigung mit einem angrenzenden zu gehen. Er zeichnet uns jeden beobachteten Typus, der diesen Kreisen eigentümlich ist, mit Gewissenhaftigkeit ab, er schildert uns aufs genaueste, wie diese Menschen in allen Lagen ihres Berufs, unter allen möglichen Verhältnissen empfinden, denken, handeln, und mit Augen und Ohren, die für die feinsten Abtönungen geschärft sind, malt er lebendig die Stimmungen nach, welche die gewohnten Einflüsse und Umstände in regelmäßiger Wiederkehr in jedem dieser Kreise zur Herrschaft bringen, entrollt er ein Gemälde aller Kämpfe, Irrtümer, Fortschritte innerhalb eines jeden dieser in sich geschlossenen Mikrokosmen. So liefert er gewissermaßen eine Reihe Grundprofile durch die Gesellschaft, eine genaue mineralogische Analyse jeder Gesteinschicht, den Fehler der Breite und Eintönigkeit, in die er leicht verfällt, durch die genaue Wiedergabe jeder nur irgend wie bedeutenden Einzelheit aufwiegend. Eine große Anzahl Schüler hat seine Methode acceptiert und sich auf diejenigen Gebiete gestürzt, welche der Meister noch nicht in Angriff genommen: das Heer, den Klerus 2c., stets den Hauptgrund bewahrend, daß es immer nur gelte, eine Schicht abzunehmen und aufs genaueste zu untersuchen und sich sofort zurückzuziehen, sowie Bohrer und Grabscheit auf eine darunter oder seitwärts gelegene stoßen.

Ganz anders, ja geradezu entgegengesetzt geht der deutsche Roman zu Werke, als dessen Hauptvertreter wir Gutzkow und Freytag bezeichnen müssen. Er erträgt nicht die starre Einheitlichkeit des Stoffkreises, die ihm als Zwang erscheinende gallische Systematik. Seinem Drange nach der bunten, abwechselnden individuellen Mannigfaltigkeit, wie er dem germanischen Geiste angeboren ist, dünkt der genau begrenzte Kreis

einer Gesellschafts-, einer Berufsschicht zu eng für die volle Entfaltung dichterischer Leidenschaft, er sucht sich weitere Reiche. Ihm ist der Mensch zuerst Mensch und sodann Bourgeois, Arbeiter, Bauer, Edelmann, indeß der französische Romandichter das soziale Element mit starken Strichen in den Vordergrund stellt. Das Ziel des zweiten ist die Kenntnis der Gesellschaft; das des ersteren die Erkenntnis der Gesetze ihrer Entstehung und Erhaltung. Die geistige Einheitlichkeit der Gesellschaftskreise will er darstellen, die Wirkungen der gleichen sozialen Strömungen in allen Gebieten der Gesellschaft, die Hebungsrichtungen und ihre Wirkungen in allen Lagen, die Formen, Veränderungen, Gestaltungen, welche ein beständiges Gesetz, eine neue Erschütterung durch den ganzen Aufbau der Gesellschaft hervorruft. Der französische Roman umfaßt die Breite, der deutsche dringt in die Tiefe, an Stelle des Querschnitts setzt er das Längsprofil, er hebt wie mit einem riesigen Erdbohrer eine Säule aus dem Berge heraus, die, vom Fuß bis zum Gipfel reichend alle Gesteinschichten in der Lagerung und Mächtigkeit ihres Aufbaues bloßlegt. Und nachdem er so eine Reihe von Profilen entworfen, ist er imstande, die ganze Entwicklung und Geschichte des Berges wiederzugeben, eine vollständige Chronik der Erdrevolutionen und des genauen Umfanges und der Art der Wirksamkeit einer jeden Bewegung. Der Franzose zeigt uns oftmals durch viele Lagen hindurch taubes, ödes Gestein in weiter Ausdehnung, um dann plötzlich wieder edle Schichten vor uns aufzurollen, starrend von so gewaltigen Massen gleißenden Goldes, funkelnder Steine, daß wir geblendet die Augen schließen. Der Deutsche zeigt uns niemals nur taubes Gestein, stets erscheint eines neben dem anderen gelagert, wie es die Natur aufschichtet, von den verschiedensten Arten, in den mannigfachsten Veränderungen, doch beides immer

in einzelnen, geringeren Mengen. „Germinal", „La Terre", „L'Assommoir", „Nana" — ein entsetzliches, lichtloses Bild wie das andere . . . „Une page d'amour" — ein einziger, mächtiger Sonnenstrahl, ohne Wolken, ohne Flecken, blendend, brennend . . . „Soll und Haben", „Die Ritter vom Geist" — ein buntes Gemenge von Liebe und Haß, Größe und Gemeinheit, sinnverwirrend, kaleidoskopisch. Und doch streben alle diese tausend Interessen, welche einander unablässig zu kreuzen scheinen, in jedem Romansystem nach einem gemeinsamen Ziele. „Soll und Haben" legt die soziale Bedeutung und das Prinzip der kaufmännischen Arbeit in allen Ständen dar: die nachlässige Aristokratie, der sie noble Passion ist, der feste, bürgerliche Kaufmannsstand, der sich eindrängende Schwindel, sie alle diese werden in ihren typischen Erscheinungsformen und den mannigfaltigen gegenseitigen Einwirkungen dargestellt. „Die Ritter vom Geist" schildern das gemeinsame Emporstreben aller idealen Elemente im Volke, das Ringen nach neuen, der modernen Zeit entsprechenden Idealen und Symbolen in allen Gesellschaftsklassen, der „Zauberer von Rom" den Kampf der bisherigen geschichtlichen Glaubensanschauungen mit denen der Zukunft und den Versuch der ersteren, sich dem Verlangen der modernen Zeit anzupassen. Die alle Klassen gleichmäßig ansteckende Sucht nach der leichteren Eroberung des Reichtums, das Hasten, auf dem unredlichen Wege des Börsenspiels sich leichteren Besitz der irdischen Genüsse zu verschaffen, und dabei die Bahnen der soliden Arbeit zu verlassen, hat Spielhagen in „Sturmflut" dargestellt. Und daß auch die jüngeren deutschen Schriftsteller dieses Prinzip ihrer großen Vorbilder zu dem ihrigen gemacht haben, beweist Karl Bleibtreu's „Größenwahn", welcher an einer Reihe von Typen aus allen Ständen schildert, wie

diese Krankheit unserer nervösen Zeit, das Bestreben mehr darstellen, mehr gelten zu wollen, als man zu beanspruchen das Recht hat, kontagiös in alle Kreise dringt, das Heer, das Beamtentum, die Bourgeoisie, die Literatur, die Kunst vergiftet, und die merkwürdigsten Bildungen hervorruft. Auch ich habe, wenn es mir erlaubt ist, von mir zu sprechen den Versuch gewagt, in meinem Roman „Wer ist der Stärkere?“, die Wirkungen des Naturgesetzes des Kampfes ums Dasein in den wichtigsten Kreisen der modernen Gesellschaft zu verkörpern. Um es daher in einen Satz zu fassen: der Zusammenhang zwischen den Gestalten des französischen Romans ist ein materieller, sozial-beruflicher, zwischen denen des deutschen ein geistiger, sozial-ethischer.

Welch anderes, gänzlich verschiedenes Bild gewährt uns die Formation des russischen Romans! Wie durchaus eigenartig ist die konstruktive Technik der sozialen Profile, welche uns die Dichter dieses Landes in ihren Schriften geben! Sie kümmern sich scheinbar wenig um den Zusammenhang, die Ordnung, die Bildung der einzelnen Gesellschaftsschichten, sie denken nicht daran, große umfassende Rundbilder einer Klasse zu geben oder eine Menge gleichartiger Gestalten aus den verschiedensten Schichten zu versammeln. Ihre Technik ist durchaus monistisch, individualistisch. Sie berichten immer nur von einer oder einigen wenigen Personen, die sie uns scheinbar nur als Menschen darstellen, losgelöst aus ihren sozialen und physiologischen Verbindungen, sie suchen sich scheinbar nicht solche Menschen heraus, die auf den ersten Blick als soziale Typen erscheinen, sondern eher als Ausnahmen, als Individuen mit ganz besonderen Anschauungen, Empfindungen, Lebensgewohnheiten, die garnicht zu ihrer Umgebung passen. Aber diese Menschen schildern sie uns mit solcher Plastik, zeigen sie uns so

von allen möglichen Seiten, in jeder Beleuchtung, sezieren ihr Hirn, ihr Herz, ihr Nervensystem, merken auch die kleinste Abweichung vom Normalen, die unbedeutendste Veränderung an, daß wir zum Schluß zehnmal reicheres Material an menschlichen und sozialen Dokumenten gesammelt haben und uns zehnfach treffendere Vorstellungen von der russischen Gesellschaft machen können, als aus den größten, figurenreichsten Panoramen. Ein Zola, ein Freytag würden uns mitten hineingeführt haben in das wilde, wüste Agitationstreiben der Petersburger Nihilisten, in die Armut, Not und die Kämpfe der studierenden Jugend ... Turgenjews auf der Besitzung seines Vaters in sich selbst zerfallender Bazarow, der Prozeß des auf sich selbst und wenige Freunde angewiesenen Raskolnikow Dostojewskis gewähren uns in ihrer Beschränktheit des Gebietes, der Handlung, der Personen, doch das lebendigste und eingehendste Bild großer Teile des russischen Volkslebens. Alles ist in diesen literarischen Kulturbildern konzentriert, nach innen gedrängt, man wird an das feine, winzige Loch in einem Kartenblatt erinnert, durch welches der Blick eine meilenweite, unabsehbare Gegend überfliegt. Der russische Romandichter scheint in den Schichten der Gesellschaft sich garnicht um die ungeheuren Flötze, Adern, Lagen der Gesteine zu bekümmern, nur auf jene kleinen, gelegentlichen Funde zu Stein gewordener Reste vorsündflutlicher Geschöpfe scheint sein Blick gerichtet, nur nach ihnen gräbt er, nur diese sammelt er, stellt sie auf — aber indem er uns ihre Eigenheiten, ihre Abweichungen und Beziehungen aufs eingehendste erläutert, rollt er allmählich, kaum daß wir es selbst merken, mit Meisterhand ein glänzendes, überraschendes Bild auf von der ganzen Schicht, in der er sie gefunden, der Zeit und den Umständen ihrer Entstehung und ihres Unterganges.

Mit einem Wort: der Franzose ist der praktische Bergmann, der Deutsche der Geolog, der Russe der Paläontolog.

Ohne Zweifel sind in technischer Hinsicht die Franzosen von allen dreien die größten Künstler, die Russen die tiefsten Denker. Bei den Deutschen halten sich Kunst der Darstellung und Eindringen der Anschauung ungefähr die Wage. Wir haben das mit den Franzosen gemein, daß beider Roman zumeist ein deduktiver ist, daß er den Menschen schildert und darstellt, wie er aus den Umständen, dem Milieu herauswächst und sich bildet, indeß die Russen die Verhältnisse uns durch das Medium des Individuums zeigen. Jene sind anschaulicher, diese eindringender. Aber die glückliche Mischung im Temperament des Deutschen bewahrt ihn davor, in die Fehler seiner Mitstrebenden zu verfallen. Denn bei den Franzosen, zumal bei Zola, läuft die nach der größten plastischen Wirkung strebende Technik auf die groben Wirkungen der Stellung lebender Bilder hinaus, übertriebener, bis ins Unglaubliche gesteigerter Situationen, die sich inmitten der Fülle derbraelistischen Kleinwerks doppelt wunderlich ausnehmen und nicht selten eine erheiternde Wirkung erzielen: so die groteske Liebesszene der beiden Verhungernden in dem überschwemmten Kohlenschacht am Schluß des „Germinal“. Die Personen stehen im Augenblick in einer wirkungsvollen Gruppe — auf ein Zeichen des Kapellmeisters rennt alles in rasendem Wirbel scheinbar ordnungslos, wie wahnsinnig, durcheinander, die höchste Verwirrung droht einzutreten ... da — ein neues Klopfzeichen — und mit einem Schlage steht wieder eine gänzlich veränderte, wirkungsvoll geordnete Gruppe vor uns, Männer und Frauen in den kühnsten, gewagtesten Stellungen.

Alles ist bei den Franzosen auf Klarheit, auf vollste Anschaulichkeit berechnet, auch der letzte Schleier muß fallen, nichts von jenen geheimnisvollen Reizen des Halbdunkels ist hier zu finden, durch welches die germanische Kunst oft wunderbare Wirkungen erzielt. Im französischen Roman scheint immer die klarste Mittsommersonne, und selbst die Nacht ist erhellt — nicht durch die mystischen, die Gegenstände mehr andeutenden als zeigenden Strahlen des Mondes, sondern durch den grellen weißblauen Glanz der Bogenlampen. Jede Wandlung, jede Entwicklungsstufe der Charaktere, der Handlung wird in allen ihren Motiven bis aufs Subtilste auseinandergesetzt, jedes wichtige Moment wird so lange und bei jeder passenden Gelegenheit wieder hervorgebracht, bis es auch der schwachköpfigste Leser nicht mehr vergessen kann, jedes Motiv, welches erst gegen den Schluß hin wirkend eingreift, stets bereits gegen den Anfang geschickt angedeutet und nach und nach, anscheinend ganz zwanglos, in den Mittelgrund vorgeschoben, bis es schließlich das ganze Bild siegreich beherrscht.

Wie entgegengesetzt die Russen! Wie scheinen sie jeder theatralischen Wirkung geradezu aus dem Wege zu gehen, auch den geringsten Anschein willkürlichen Zurechtlegen seitens des Dichters vermeiden zu wollen. Wie langsam schleppt sich die magere Handlung hin, wie oft erfahren wir die eigentlichen Thatsachen erst aus zweitem, drittem Munde! Wie lange Zeit vergeht, ehe wir zu dem Hauptthema kommen! In wie breiter Darstellung entfalten sich oft die kleinsten Nebenumstände! Wie schwerfällig, abgehackt fließt oft die Rede, wie lange verweilt sie bei den scheinbar entlegensten Dingen! Wie viele Personen treten vor uns hin, welche mit der Handlung in gar keiner Verbindung stehen! Und doch, wessen Blick nur einigermaßen für die literarische Psychologie geschärft ist,

der merkt gar bald, daß diese scheinbare Unbehilflichkeit in Wahrheit die feinste, raffinierteste Absicht ist, um den Anschein höchster, ungeschwinkter Natürlichkeit zu erwecken, gleichsam als erzähle sich hier ein Vorfall des wirklichen Lebens selbst mit allen jenen gleichgiltigen, aber untrennbaren Nebenumständen, jener breiten, ganz allmählichen Entwickelung, wie sie die Natur in Wahrheit bietet. Und wie stehen, Dank der Anhäufung eben dieses zahlreichen, scheinbar völlig zusammenhangslosen Kleinwerks, das uns jetzt plötzlich so wohlbegründet erscheint, mit einem Schlage Menschen und Dinge so greifbar und wirklich vor unseren Augen, um wie viel ungezwungener und glaubhafter, als es die absichtsvolle Konsequenz der Franzosen zu bewirken weiß!

Der Charakter der romanischen Poesie, und zumal der stark mit keltischem Element gemischten französischen, ist trockene Rhetorik, analytische Beschreibung, derjenige der slawischen eine Art von symbolischem Lakonismus, sentimentaler Umschreibung.

Die deutsche erzählende Literatur aber sieht das Ziel ihrer Technik in der vollständigen gegenseitigen Durchdringung der plastischen, greifbaren, körperlichen Darstellung der Wirklichkeit und der Erschöpfung des geistigen Gehalts, der Erkenntnis der ewigen Gesetze des psychophysiologischen und sozialen Lebens. Für uns gilt es, im abgeschlossenen, abgerundeten lebenswahren Bilde zu zeigen, wie Menschen unter ganz bestimmten, typischen natürlichen Bedingungen in allen sozialen Schichten handeln und sich entwickeln müssen, um so den eigentlichen geistigen Gehalt des Lebens selbst zu verkörpern. Natürlich kommt es bei einem Kunstwerk vor Allem auf diese plastische Verkörperung an, die Kräfte und Bedingungen der Natur müssen in realistisch geschilderten Menschen und Verhältnissen eigenes, wirkliches Leben gewinnen und ihr Wesen

bethätigen, es genügt nicht, ihre Art in theoretischen Auseinandersetzungen darzustellen. Auch hier gilt Mephistos Wort über den Unterschied von Theorie und Leben. In diesem Sinne ist die Poesie der Zukunft die Verbündete der Naturwissenschaft und der Soziologie. Der Roman unserer Erwartung ist der Roman des „Milieu" der natürlichen Verhältnisse, dem nichts Menschliches fremd zu sein braucht, dem aber das Menschliche stets das Symbol des Naturgesetzlichen sein muß. Auf diese Weise wird es ihm gelingen, Analyse und Synthese zu vereinigen, ihren Gegensatz zu überwinden, indem er das Ewige, ohne rhetorischen Prunk, immanent in den scheinbar zufälligen Ereignissen des Alltagslebens verkörpert. Und in seiner plastischen, farbig belebten Darstellung wird die von der Wissenschaft auf die tote mathematische Formel zurückgeführte Natur, in ihren unheimlich wunderbaren Ausstrahlungen, werden Gewalten, wie Vererbung, Kampf ums Dasein wieder zu lebendigen, persönlichen, selbstständig waltenden, poetischen Mächten, wie in der naiven Einbildungskraft der Alten.

6. Paul Heyse als Novellist.

6. Paul Heyse als Novellist.

Paul Heyse als Novellist.

„Es waren ausbündige und gewichtige Streitfragen, um welche die Kämpfenden ihr Flügelroß tummelten; als zum Exempel, was vorzuziehen sei: von der Geliebten die Erlaubnis zu erhalten ihr das Haar statt des Kammerfräuleins zu flechten und aufzustecken, oder ihr die Schuhe anzuziehen; oder wer von Dreien beglückter sei: der, dem eine Frau einen Liebesblick schenke, der, dem sie verstohlen die Hand drücke, oder der, auf dessen Fuß sie den ihren stelle? *Denn je weniger der Vizgraf von dem eigentlichen Wert und Wesen der Dichtkunst begriff, desto eifriger warf er sich auf diese Scholastik des Minnegesanges, deren müßig schwärmende Witzesfunken in seinem nicht allzu klaren Haupte eine angenehme wetterleuchtende Vorstellung von etwas ungemein feinem und erhabenem hervorbrachten*"

Paul Heyse: Die Rache der Vizgräfin.

Hat Paul Heyse mit dieser Stelle in einer seiner bekanntesten Novellen sich selbst verspotten wollen? So oft ich die Rache der Vizgräfin las, ist es mir wenigstens immer erschienen, als seien jene Worte die gelungene unfreiwillige Selbstverhöhnung der ganzen novellistischen Thätigkeit dieses von Vielen für groß gehaltenen Dichters; denn der boshafteste Kritiker könnte das Unwesen derselben nicht kürzer und erbarmungsloser aufdecken, als Heyse selbst, indem er die literarischen Bestrebungen des alten provençalischen Vizgrafen ins Lächerliche zieht. Auch Heyses ganzes Schaffen und Wirken zielt auf den einen Punkt: uns etwas als Kunst, als Poesie aufzutischen, was in Wirklichkeit nichts ist als ein müßiges Spiel des Witzes.

Vor einiger Zeit machte ich mir die Mühe — um im Widerstreit der Parteien zu einem sicheren Ergebnis zu kommen — einmal sämtliche Novellen Heyses von vorn bis hinten in einem Zuge durchzulesen: eine Arbeit von mehreren Wochen. Nur die Novellen — und nur von diesen will ich sprechen. Denn wenn man die eifrigsten Verehrer Heyses ins Gedränge bringt, so sprechen sie alle: „Ja, ja — wir gestehen Ihnen zu — als Dramatiker geben wir Heyse von vornherein auf: er ist nicht für die Bühne geboren. Auch seine Romane geben wir preis: „Im Paradiese" ist breit und locker, und wer so schülerhafte, schablonenmäßige, muskellose Gestalten zeichnen konnte wie den widerlich süßen Balder, den schuftigen Lorinser in den „Kindern der Welt", der ist kein Romanschriftsteller. Seine Lyrik: Versdrechseleien, Kling und Klang — nichts weiter. Seine Sinnsprüche — mancher hübsche darunter, aber im Ganzen zu unbedeutend, um ernsthaft darüber zu reden. Aber seine Novellen! In denen beruht seine eigentliche Bedeutung. Wir haben auf diesem Gebiet keinen Größeren. Da ist Poesie, Mannigfaltigkeit, Charakterzeichnung, Darstellung!"

Ich sah mir also, wie bemerkt, einmal den Novellisten Heyse in seinem ganzen vielbändigen Umfang an — und war entsetzt über diese geistige und gemütliche Oede. Eine große Novellenfabrik zur Befriedigung des Lesebedürfnisses des denkfaulen Bildungspöbels, nach rein kaufmännischen Grundsätzen geleitet: das war der Haupteindruck, den ich vom Gesamtschaffen Heyses empfing. Was man von Echegaray — auch solch einer aufgebauschten Größe! — gesagt hat, er sei mehr Mathematiker als Dichter, gilt noch weit mehr von Heyse. Sein ganzes Schaffen beruht auf kühler mathematischer Kombination, auf einer Anwendung der Permutations- und Kombinations-

lehre auf die Erzählungskunst. Man erkennt darin so recht deutlich den nüchternen, rein verstandesmäßigen arbeitenden Berliner: Heyse stammt von der Spree. Er sucht zwischen zwei, drei, vier gegebenen Größen alle möglichen Kombinationen zu erschöpfen — erst rechnet er diese aus, und setzt dann die algebraische Kombination in eine novellistische Handlung um. Welche Verwicklungen sind möglich zwischen einem Mann und einer Frau — zwei Männern und einer Frau — einem Mann und zwei Frauen — zwei Männern und zwei Frauen u. s. w.? Jeder Primaner, der ein leidlicher Mathematiker ist, kann die Antwort sofort ausrechnen, und man gewinnt auf diese Weise unendlich viele Novellenstoffe: Material auf hundert Jahre literarischer Thätigkeit. Zum Beispiel: ich habe drei Figuren zur Verfügung, a bedeutet einen Maler, b und c sind Frauen, natürlich die eine Gräfin, die andere eine Kammerzofe. Ich ordne nun einfach die Stellungen.

Anfang der Novelle b — a — c (der Maler schwankt zwischen beiden Frauen.)

Zweite Position b, a — c. Die elegante Gräfin raubt den Maler dem einfachen, schlichten Mädchen.

Schlußstellung b — a, c. Die echte Liebe siegt über das Raffinement und die Koketterie. Je nachdem ich nun die Buchstabenzahlen bewerte und die Kombinationen verändere, kann ich die wunderbarsten Verwickelungen zuwege bringen, z. B. a — b, c, d. h. die Kammerzofe entpuppt sich als natürliche Tochter, Schwester oder dergl. der Gräfin. Man sieht, die Novellenstoffe lassen sich nur so aus dem Aermel schütteln. Viel einfacher ist noch das Verfahren, das einmal die „Fliegenden Blätter“ empfahlen: auf jede Seite dreier Würfel ein novellistisches Moment zu schreiben — „Maler — Kommerzienratstochter — Entführung — Attaché — Ueberfall u. s. w.“, und

dann die Verwickelungen auszuknobeln: und ich habe auch die Vermutung, daß Heyse in besonders begnadeten Stunden seine Novellen auf diese Weise konzipiert. Man betrachte nur die Serien seiner Novellen, in denen ein- und dasselbe Motiv in allen möglichen Veränderungen umgestaltet wird — bis zum Ueberdruß.

Z. B. 2 Personen (Mann und Frau): Unvergeßbare Worte, Lottka, L'Arrabiata, Kleine Mama, Mutter und Kind, Zwei Gefangene, Mädchen von Treppi, Lorenz und Lore.

3 Personen (1 Mann und zwei Frauen): Frau v. F., Frau Marchese, Vetter Gabriel, Geteiltes Herz u. s. w.

Dito (1 Frau und 2 Männer) Beatrice, Auferstanden, Auf der Alm, Hexe vom Korso, Romulusenkel, Barbarossa, Schön-Käthchen.

u. s. w. u. s. w.

Man lege sich also einfach folgende Tabelle an:

1	1a	2	3	4	5	6	7
Gatte, Bruder, Onkel, Vater, Stiefmutter, Vetter, Junggeselle.	Gattin, Schwester, Tante, Mutter, Stiefmutter, Muhme, Jungfrau.	älter, jünger, gleichaltrig.	Kommerzienrat, Marchese, Offizier, Förster, Weinhüter, Kellnerin, Maler, Bäuerin, Modell.	Am See, auf der Alm, Rom, Golf von Neapel, Unter den Linden, Konzert, Feuerwerk, Atelier, Burgruine, München.	Krankheit, Ueberfall, Modellstehen, Angriff durch ein wildes Tier, Entführung, rohe Behandlung, plötzliche Genesung, Traum, häuslicher Zwist, uneheliches Kind, Kinderlosigkeit, auf der Reise.	Durch früheres Unglück in der Liebe scheu und abweisend gemacht, sehr sinnlich, frivol, leichtsinnig, fromm, verschlossen, zwischen Sinnlichkeit und Entsagung schwankend, genußfroh.	Stürmisches Verlangen, Heirat, Entsagung, Mord, Tod durch Epidemie, Versöhnung, körperlicher Verfall, plötzliche Abneigung Schwangerschaft.

u. s. w. u. s. w.

Nun greife man aus 1a oder 1b soviel Personen heraus als man für die Novelle verwenden will, und alsdann aus jeder der andern Reihen 1 bis 2 Worte und verbinde dieselben mit einander, dann hat man die herrlichste Novelle; diese nackte Nebeneinanderreihung der tabellarischen Punkte nennt man ein „Problem“. Zum Beispiel:

	Gattin	Mädchen	Auf der Reise
Gatte	älter	jünger	München
Offizier	fromm	Kellnerin	Hofbräuhaus
Genußfroh	verschlossen	sehr sinnlich	
	Kinderlosigkeit		
Abneigung zwischen Entsagung und Genuß schwankend			
Rohe Behandlung		Plötzliche Sinnesänderung	
Schwangerschaft			
Versöhnung		Muhme	
		Verführung	
		Verstoßen	
		Versöhnung	

So haben wir eine herrliche Novelle konzipiert, und durch beliebige Erweiterung der Tabelle und Versetzung der einzelnen Punkte kann man eine Mannigfaltigkeit der Stoffe hervorbringen, welche keine Grenzen kennt. Man kann es so leicht auf hundert Novellen das Jahr bringen durch bloße tabellarische Kombination, ohne einen Schritt vor die Thür zu machen, und je drolligere und scheinbar widersprechende Punkte der Zufall zusammenbringt, desto „schöner“ ist das „Problem“. Z. B. den Urgroßonkel erfaßt eine plötzliche glühende Leidenschaft für die Urgroßnichte, er verfolgt sie mit Heiratsplänen, bis die Kleine eines Tages eines gesunden Knäblein genest und es sich herausstellt, daß sie mit einem jungen Arzte schon längst heimlich verheiratet ist. Der Greis ist außer sich, fällt in ein Nervenfieber, aus dem ihn nur die

Kunst des von dem Kranken zurückgewiesenen Gatten der Geliebten zu retten vermag, nachdem alle Doktoren umsonst ihr Glück versucht — er verzeiht dann und setzt seinen Retter zum Universalerben seines ganzen Vermögens ein, um dessentwillen, aus Furcht es zu verlieren, die junge Frau die ganze Heimlichkeit betrieben hatte. Ist das nicht ein Problem, des großen Heyse so würdig wie nur eins? Man sieht, es giebt nichts leichteres als die Kunst, ein großer Novellist zu sein.

In der That, wenn man die ganze Reihe der Heyseschen Novellen überblickt, so ist man entsetzt über die Dürftigkeit seiner Vorwürfe. Entweder die platteste Nüchternheit oder die ausgeklügeltste Unnatürlichkeit. — Ausschnitte aus dem Lokalteil hauptstädtischer Klatschblätter oder Ausgeburten eines sich am Schreibtisch zermarternden Gehirns. Der wahre Novellist entnimmt seine Schöpfungen entweder der beflügelten Fantasie, die ihn in das Reich der Träume trägt — E. T. A. Hoffmann, Poë — oder der scharfen, unausgesetzten Beobachtung des wirklichen, sich unablässig wandelnden Lebens um ihn: Zschocke; Kleist, Maupassant; oder er weiß, wenn er ein Genie ist, beides mit einander zu verschmelzen und zu durchdringen: Goethe, Balzac. Heyse dagegen hat weder trunkene Fantasie noch scharfe Beobachtung — er hat nichts als schematisierenden Kaufmannsgeist, nüchterne Berechnung, Schablone. Nur ein einziges Mal hat er die Darstellung eines wirklichen „Problems" versucht, das heißt die Erklärung und Darstellung eines interessanten und typischen seelischen Prozesses, der sich in einem eigenartigen Begebnis ausprägt: in der „Kaiserin von Spinetta" — die Entwicklung des Größenwahnsinns bei einem Bauernmädchen, hervorgerufen durch einen Kuß, den dem Kinde einmal Napoleon I. gegeben: aber wie hat er den schönen

Vorwurf verhunzt! Er zeigt uns — echt Heyse! — nicht die allmähliche stufenweise Entwicklung des seelichen Vorganges, wie jeder wirkliche Dichter gethan hätte, sondern das plötzliche Losbrechen desselben auf seiner höchsten Stufe. Alle übrigen Novellen Heyses: welch traurige, kleinliche oder lächerlich unnatürliche Vorwürfe! Ein junger Bursche ist toll auf ein Mädchen, mitten auf dem Meere, in seinem Kahn beträgt er sich roh gegen sie, sie beißt ihn in die Hand, schwimmt zurück, bittet ihn später um Verzeihung, sie versöhnen sich. Das ist die hundertmal als Muster Heysescher Kunst, als Blüte deutscher Novellistik gepriesene „L'Arrabbiata". Was ist uns Hekuba? Was gehen uns die persönlichen Zwistigkeiten all der Bauernburschen, Maler, Förster, Marchesen an? Welche Beziehungen haben sie zu uns? Welch Neues, welch intime Aufschlüsse geben sie uns über uns selbst und über die Welt? Der Landrichterssohn hat ein armes Mädchen verführt, heiratet dann ein reiches, jenes stürzt sich mit dem Kinde ins Wasser, ihre alte Mutter steckt das Haus über ihrem eigenen Kopfe an — („Die Eselin"). — Ein Schwede liebt eine Italienerin, diese flieht mit ihm, ein verschmähter Liebhaber ersticht sie, wird dann Bandit und endet als solcher (Barbarossa.) — Ein Deutscher verliebt sich in eine hübsche Italienerin, ihre Eltern zwingen das Mädchen, einen Italiener zu heiraten, der sie nicht liebt; in der Brautnacht entflieht sie zu ihrem Schatz und bietet sich ihm dar; der betrogene Gatte läßt dem Gegner auflauern, statt seiner wird aber das Mädchen erstochen (Beatrice). — Ein Primaner und ein Ladenmädchen verlieben sich in einander, diese hält sich in sentimentaler Auffassung seiner für unwürdig, weil ihre Mutter Dirne und Kupplerin gewesen, schließlich geht sie doch zu ihm aufs Zimmer, giebt sich ihm hin, und am nächsten Morgen — nachdem sie einmal die Süßigkeit der

Liebe genossen, des Lebens höchsten Reiz kennen gelernt, und nun, wie man denken sollte, erst recht ans Leben gefesselt sein sollte! — geht dieses psychologische Monstrum hin und vergiftet sich (die berühmte „Lottka"). Diese teils gruselig-schaurigen, teils thränenseligen, teils unglaublich kindischen und unvernünftigen Geschichten . . . sind das die Gegenstände, die einer großen Kunst, die der Poesie würdig sind? Für den Gerichtsteil des „Berliner Lokalanzeigers" mögen sie trefflich geeignet sein — aber welches Interesse haben wir an diesen Banditen- und Ladenmamsellgeschichten? Wenn Othello Desdemonen erwürgt, Faust Gretchen verführt, Ferdinand das Gift in die Limonade schüttet, so zittern wir mit, denn ein ganzes, ungeheures Blatt des rätselhaften Buches der menschlichen Natur, der sozialen Ordnung, des immanenten Gesetzes der Dinge wird damit vor uns aufgeschlagen und erläutert. Heyses Lottkas, Beatricen, Barbarossas sind nur einzelne unbedeutende Persönchen, deren Schicksale für einen hungrigen Zeitungsreporter Manna sein mögen: die Menschheit, die deutsche Nation, die Leser, meine Wenigkeit gehen sie garnichts an, in ihnen ist auch nichts zu finden von der Art des echten Dichters, der Gott ähnlich, seine Menschen macht sich selbst zum Ebenbilde. Ein und dasselbe kleine, unbedeutende Motiv wird bis zum Erbrechen wiederholt und breitgetreten, als handle es sich um das Problem der Erlösung der Menschheit — z. B. die Liebe zwischen einer älteren Frau und einem jüngeren Manne, einmal mit Todesfall (Kleine Mama, Frau v. F., Zwei Gefangene, Frau Marchese &c.): immer dieselbe Geschichte, nur mit anderen Umständen, anderem Ausgange — denn nur das äußere Geschehnis interissiert Heyse, nicht das innere seelische Erlebnis, und jenem zu Liebe wird die natürliche Psychologie verrenkt und gebrochen (s. o. Lottka). Ueber die Darstellung eines

rein individuellen Vorganges von rein individuellem Interesse oder eines ausgeklügelten durchaus unwirklichen, der Natur widersprechenden Problems kommt Heyse nie heraus — was den eigentlichen Dichter macht, die Durchdringung des Individuellen und Typischen (Naturgesetzmäßigen), ist ihm für ewig verschlossen.

Er hat wohl alltägliche Menschen und Geschichten geschaffen, aber nicht eine Gestalt, eine Handlung, von der man sagen kann: sie ist ewig, weil sie alltäglich ist — es ist eine alte Geschichte und doch erscheint sie bei dem Dichter wie neu . . . denn Heines: „Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu" ist das Motto der ganzen Poesie, der Prüfstein jedes Kunstwerkes.

Noch viel verwerflicher als Heyses Stoffe und Gestalten erscheint mir der Geist seiner Novellen. Denn dieser Geist ist nichts als die Lüge, die verhüllte Lüsternheit.

Sinnlich ist das Wesen jeder echten Kunst, aber nicht Lüsternheit. Die Sinnlichkeit einer gesunden und großen Natur ist offen und ehrlich, sie posiert nicht, sie geht am hellen Tage auf ihr Ziel in kräftiger, schöner Nacktheit, aber steckt sich nicht in den durchsichtigen Byssusschleier, wie eine Hetäre, die bekleidet geht, um nicht mit den Vorschriften der Polizei zusammenzustoßen, und doch ihre Reize ausstellen will. Die Sinnlichkeit steht nackt da wie eine antike Göttin, die Lüsternheit trägt Pariser Korsets und Culs. Heyses Gestalten tragen immer Korsets, welche die Brüste hinaufpressen und Culs, welche den Hinterbusen vergrößern. Wenn Romeo und Julia in Gesellschaft sind, fügen sie sich der Lüge der Etikette und greifen zu gedrechselten, idealistischen Phrasen, welche die natürliche Empfindung verhüllen — so wie sie im Garten allein sind, sagt das Mädchen kurz und

deutlich: „ich verlange nach Dir, ich will mich Dir hingeben, vorausgesetzt natürlich, daß Du mich heiraten willst. Verlangt Dich also nach meinem Besitz, so sei um die und die Zeit beim Pater Lorenzo." So spricht die wirkliche Sinnlichkeit, welche immer ehrlich ist: so denken und sprechen Gretchen, Klärchen, Kleopatra, Adelheid und alle sinnlichen Gestalten eines ehrlichen Dichters. Antigone klagt, daß sie als Jungfrau in den Hades muß. Es fällt weder Goethe noch Shakespeare noch Sophokles ein, über die Sinnlichkeit ihrer Helden breite Sentimentalitäten zu gießen. Romeo und Julia wollen sich paaren, weil sie unwiderstehlich nach einander verlangen, ihre Leidenschaft ist natürlich, es fällt ihnen nicht ein, sie vor der Welt noch als besondre Schönheit darstellen zu wollen — wenn sie einander im Arme haben, so kann sie die ganze übrige Welt auf dem Monde suchen. Nichts macht ihre Leidenschaft schön, als die Größe derselben — lieber sterben als leben und ihr entsagen. Heyses Gestalten weigern und zieren sich und entsagen dreimal im Handumdrehen, um sich immer wieder nach dem springenden Punkt zu wenden — sie wollen immer, und thun zimperlich, wenn es dazu kommt, sie weinen und halten das Tuch vor die Augen, halten seitenlange Reden gegenseitiger Entsagung, treiben Aesthetik, Philosophie, und denken dabei: „Ach, wenn es doch erst so weit wäre" — und schließlich sinken sie sich doch in die Arme und paaren sich. Mit einem Wort: sie wollen die Menschen und die Natur betrügen, sie schämen sich des höchsten und heiligsten Gefühls und verunzieren es durch allerhand sentimentalen Firlefanz — sie sind verlogen bis in den Kern der Seele. In „Lorenz und Lore" verlieben sich zwei junge Menschen in einander während einer Epidemie. Dann schlafen sie in einem Zimmer zusammen ohne einander zu berühren (!!!), am nächsten

Tage schämt sich das Mädchen ihres Geständnisses zu Tode, will nichts von Heirat wissen, obgleich sie nach dem jungen Menschen nur so glüht, und sie beruhigt sich erst, als der Onkel-Pfarrer sie ohne ihr Wissen in der Kirche aufbietet. Welche Verlogenheit! welche Erbärmlichkeit! „Ich möchte es gern thun, aber geniere mich so . . . ach, bitte, zwingt mich doch dazu!" Nicht eine einzige große, den Menschen ganz ausfüllende, durch und durch erschütternde Empfindung, nicht eine mächtige Leidenschaft, die den Menschen zu den größten und schrecklichsten Thaten treibt, findet sich im ganzen Heyse: Alles ist Empfindelei, kleinlich, rührselig. Wenn einer einen Mord aus Haß oder Eifersucht begeht, so ist es immer ein heimtückischer, feiger, meuchelnder Geselle (Beatrice, Andrea Delfin, Barbarossa ꝛc.)

Und welch frivole, lüsterne, durch und durch verfaulte Lebensanschauung findet sich in Heyses Novellen verkörpert!

Ein reicher junger Mann geht auf die Brautfahrt. Unterwegs lernt er ein hübsches Mädchen kennen. In der Nacht klopft er an ihre Thür, jungfräuliche Scham hält sie zurück, ihm Einlaß zu gewähren, wütend reitet er davon, verunglückt unterwegs, und das Mädchen ist elend für ihr ganzes Leben. (Reise nach dem Glück.) Was heißt das auf gut deutsch anders, als: hätte sie dem von plötzlicher Lüsternheit Ergriffenen lieber die Thüre geöffnet, so verlor sie den Geliebten nicht, rettete dessen Leben und erhielt sich ihr Glück. Also, ihr jungen Mädchen, ihr wißt, was ihr vorkommenden Falls zu thun habt! Nicht der großen Leidenschaft gebet nach, die macht nur unglücklich, sondern der kleinen aufwallenden Lüsternheit, welche den Moment befriedigt.

Ein Graf hat seine Frau beim Ehebruch ertappt, und sie (statt wie natürlich sofort hinauszuwerfen —

aber wo bliebe dann das „Problem"?) in sein Burgverließ gesperrt (hu, wie grauslich!). Ein Fremder kommt hinzu, sieht sie, will mit der Eingesperrten durchgehen. Der Plan wird vereitelt, dabei kommen die Gatten wieder zusammen und versöhnen sich. („Auferstanden".) Ein Ehebruch? Eine Kleinigkeit! Merk es dir, betrogener Gatte und drücke über die Lüsternheit deiner Frau ein Auge dazu!

Ein junger Förster verliebt sich in ein Mädchen. Er erfährt, daß sie schon ein Kind gehabt hat, von einem Lieutenant, von dem sie sich, ohne irgend eine große Leidenschaft für ihn, in purem Leichtsinn hat verführen lassen. Aber der Förster kehrt sich nicht dran — das Kind ist so ein lieber Fratz — er wird Gatte und Vater zu gleicher Zeit („Mutter und Kind"). Was ist denn so ein kleines voreheliches Verhältnis mit Folgen? ein vernünftiger Mann spricht nicht darüber, dergleichen kommt ja in den besten Familien vor!

Das ist der Geist der Heyseschen Novellen. Man wird zugeben: etwas frivoleres, empörenderes, unsittlicheres läßt sich nicht denken. Nicht die große Leidenschaft entschuldigt bei ihm alles, jene Passion, welche sich ausleben muß und wenn sie es erreicht, willig in den Tod, die Martern geht, die die stumpfe, kleinliche, brutale Welt über sie verhängt. Diese Leidenschaft treffen wir bei Heyse nie — er kennt sie nicht. Alles bei ihm ist aufflackernde und schnell wieder verlöschende Lüsternheit, und dieser gesteht er alle jene Rechte zu, auf welche nur die große Leidenschaft Anspruch hat, weil sie jederzeit bereit ist, mit Blut und Leben dafür einzutreten; Hingabe, Ehebruch und jeden nach positivem Recht verbotenen Genuß. Eine solche Anschauung, welche dem gewöhnlichen äffisch geilen, lüsternen Bourgeoisphilister alles das zugesteht, was nach natürlichem Recht nur der natürliche, große Mensch beanspruchen darf, der Mensch der gewaltigen

Leidenschaften, der Ehrlichkeit, der Mensch, welcher die gesunde Verkörperung des Naturgesetzes ist, der Mensch Shakespeares und Goethes — eine „Poesie“ mit solchen Anschauungen mußte natürlich ungeheure Zustimmung in dem zahllosen Lager eben jener kleinlichen, verlogenen Philistermenschen finden, denen sie schmeichelte, bei jenen Millionen unserer heutigen Bourgeoisie, die statt der Leidenschaft nur Lüsternheit, statt der Natürlichkeit nur Verlogenheit besitzen. Man wird sich über die Erfolge Heyses daher nicht wundern: der Mann kennt eben sein Publikum, er ist ein geschäftsschlauer Fabrikant, nichts weiter, er ist in seiner Mischung von Lüsternheit und posierender Sentimentalität der Clauren unserer Zeit und besitzt dasselbe Publikum und dieselben Erfolge wie jener.

Nur in einer sittlich so ganz verfaulten Gesellschaft wie der unseren ist es möglich, daß Erzählungen wie der „lahme Engel“ oder die „Rache der Vizgräfin“ Beifall finden konnten, anstatt Ekels und Abscheus. Eine vierzigjährige Jungfer verliebt sich in einen ganz grünen Bengel. Da der Bursche nach Jahren zurückkommt, wird die alte Schachtel ganz mannstoll: um die Sinnlichkeit des jungen Menschen zu erringen, nimmt sie einen Liebestrank, der sie wieder jung und schön machen soll. Weil sie aber zu viel von dem Zeug säuft, vergiftet sie sich und stirbt. (Lahmer Engel.) — Eine schöne tugendhafte Gräfin hat einen Esel zum Gemahl. Ein strammer Troubadour (wir würden heut sagen, ein Operntenor) will sie genießen. Mit Keckheit gelingt es ihm, den Alten so zu fassen, daß er ohne es zu wissen seine Frau zum Ehebruch auffordert. Nun glaubt sich die keusche Gattin von jeder Pflicht befreit und will sich schon dem Sänger in die Arme stürzen, da hört sie, daß dieser die letzte Nacht bei einer andern geschlafen, und um ihn zu ärgern, läßt sie einen ihr ganz gleichgültigen Menschen

den Freund des Sängers, in ihr Schlafzimmer. (Rache der Vizgräfin.) Und dieses ekelhafte Lumpengesindel von mannstollen alten Schachteln, Hahnreis, adligen Huren, Lüderbolden erdreistet ein deutscher Dichter sich uns als schön und groß und künstlerischer Darstellung würdig auszugeben! Und tausend deutscher Jünglinge und höhere Jungfrauen verdrehen vor Entzücken die Augen darüber. Nur in einer Gesellschaft, die bis ins Innerste verfault und zerfressen ist, kann dergleichen möglich sein. Nein, wahrhaftig: Paul Heyse ist kein einzelner Mensch — er ist ein Symbol, die plastische Verkörperung der ganzen sittlichen Verkommenheit der deutschen Bourgeoisie, welcher die Gemeinheit, die Lüsternheit, die Frechheit, die Schamlosigkeit als das Ideal der Schönheit gilt.

Heyse ist nichts mehr und nichts weniger als ein Fälscher schlimmster Sorte. Ein bewußter Fälscher, der die Dinge absichtlich falsch wiedergiebt, um den schlechten und korrupten Ansichten der Masse des Lesepöbels zu schmeicheln und ihr seine Fabrikate aufzunötigen. Was für die natürliche Anschauung ein Schuft, ein Idiot, eine Dirne, eine Nymphomanin ist, stellt er als Ideale, Helden, Liebesgöttinnen hin. Für einen wirklichen Dichter ist ein Lump ein Lump, er erklärt ihn seelisch, zeigt uns wie er werden mußte, was er ist — aber es fällt ihm nicht ein, ihn uns mit der Glorie zu umgeben und die Welt zu betrügen. Shakespeare denkt nicht im geringsten daran Jago zum Helden, die verbuhlten Töchter Lears zu Heldinnen zu machen, und nur eine ganz korrupte Katheder-weisheit kann in dem Schwächling Hamlet, dem größenwahnsinnig kindischen Lear, der geilen Kleopatra, der gemeinen Margarete, der leichtsinnigen Anna ideale Gestalten sehen. Goethe giebt uns nirgends die Adelheid für ein Tugendideal aus. Er schildert die Sünde interessant und die Tugend langweilig (Marie),

wie es so oft der Fall ist, wir sehen, warum beide nicht anders sein können, aber Adelheid bleibt immer eine Schlange und Marie immer eine Taube. Bei Heyse haben die Schlangen aber noch Brillantkronen auf den Köpfen und Wunderwasser in den Zähnen und sind die Perlen der Schöpfung, und die Tauben sind gerade gut zum Futter für jene.

In welch unzuverlässiger Weise fälscht Heyse das Bild der Welt in seinen Novellen! Alle die — mehr als hundert Geschichten — haben — so gut wie seine Romane und Dramen, immer nur das eine, bis zum Erbrechen wiederkehrende Motiv: die Liebe. Was Heyse unter Liebe versteht, wissen wir bereits. Nicht das vollständige Aufgehen zweier Menschen in einander, ihre Ineinswerdung, ihr vollständiges Zusammenwachsen in Herz und Geist, so daß eine Trennung den Tod beider Hälften zur Folge haben muß — um diese Art der Liebe kümmert sich Heyse den Teufel — sondern einfach den sexuellen Genuß. Für die wahre und echte Leidenschaft, die Heyse nicht kennt, ist der Geschlechtsgenuß nur eine conditio sine qua non, ein unentbehrlicher, selbstverständlicher Teil, der aus der Einswerdung zweier Wesen mit Notwendigkeit entfließt, er ist der Zapfen, der den Wein im Fasse hält — für Heyse ist er das Wesen der Liebe selbst. Von einem geistigen Ineinanderaufgehen, einem gegenseitigen Emporziehen, einer gemeinsamen Arbeit, einem seelischen Austausch ist nirgends bei ihm die Rede. Wie erbärmlich klein ist diese Anschauung! Dreht sich denn wirklich die ganze Welt, das ganze Seelenleben des gereiften Menschen um das bischen sexuellen Genusses? Gewiß, die Befriedigung dieses Triebes ist für den normalen Menschen, Mann wie Weib, ein großes natürliches Bedürfnis, aber ich müßte ausspeien vor dem Menschen, dessen Leben nur dieser eine Gedanke und immer wieder dieses Verlangen er-

füllte, der wie Heyse im Weibe nichts anderes sähe als ein Stück Fleisch, in dem er seine überflüssige Lebenskraft niederlegt, eine Art Stätteplatz, an dem jeder seinen Schutt abladet, der ihn im eignen Hause belästigt. Ehrgeiz, Glaubenseifer, Freiheitsdurst, Gerechtigkeitsgefühl, Vaterlandsliebe sind mindestens ebenso starke und wichtige menschliche Triebe wie der geschlechtliche, sie wirken thatsächlich ebenso viel und mehr auf den Gang der Welt ein als dieser, und sie wegläugnen, heißt das Bild der Welt verfälschen. Alle echten großen Dichter: Homer, Sophokles, Shakespeare, Calderon, Goethe, Zola, Dostojewski haben der Liebe als Leitwotiv ihren angemessenen Teil gegeben, aber sie erscheint bei ihnen nur eben anderen gleichbedeutenden Leidenschaften als gleich berechtigt, sie wiegt nicht vor. Derselbe Goethe, der eine Philine geschaffen, gab uns auch eine Iphigenie, eine Leonore von Este! Erst der Mann, der im Weibe nicht nur ein Wesen sieht, das sein nächtliches Lager teilt, sondern seine ebenbürtige Genossin im Kampf und in der Arbeit fürs Wohl des Hauses und der Menschheit, hat die wahre Höhe geistiger Freiheit errungen. Heyse fehlt sie. Er sieht immer und überall nur den Priap, in seinen Novellen wird ihm überall gefröhnt, hinter jeder Hecke sieht er liebende Paare liegen, er bevölkert jedes Kanapee mit ihnen, seine ganze literarische Persönlichkeit zeigt alle Symptome der Satyriasis, und sein ganzes Streben geht darauf aus, diese als den normalen Zustand hinzustellen. Wir sehen eben wieder den berliner Fabrikanten vor uns, der auf ein bestimmtes Publikum als Absatzfeld spekuliert: diese reichen, müßigen Frauen und Mädchen unserer Bourgeoisie, denen der Begriff der Arbeit, des geistigen Ringens ein unbekanntes Ding ist, die auf der Höhe ihrer Töchterschulenbildung sich im Besitz der Weisheit der ganzen Welt glauben, und ihre freie Zeit tot zu

schlagen — 24 Stunden täglich — keine anderen Orte kennen als Bett, Chaiselongue, Theater, Ballsaal — deren einziger Beruf ist, gut auszusehen und reiche Gimpel zu fangen, die in dieser stickenden Salonluft, aus welcher sie nie herauskommen, in dieser sitzenden, ungesunden Lebensweise, von ausschweifenden, frühzeitig impotenten Männern umgeben, bald hysterisch werden, nymphoman, und sich dem ersten besten albernen Zierbengel an den Hals werfen, einem affektierten, schwammigen Schauspieler, einem arroganten Maler, und ihre krankhafte, indolente Sinnlichkeit mit dem heiligen Namen der Leidenschaft bemänteln, den sie entweihen. Sie verlangen nach einer Beschönigung ihres lüsternen Treibens, die ihre Faulheit als Martyrium, ihre Unzucht als Heldentum darstellt und das Recht der Lüsternheit, des Ehebruchs, der Uebertretung jeglicher Schranke aus Frivolität als schön und herrlich preist. Der eine Schriftsteller giebt es ihnen mit Witz und Humor, der andere mit Sentimentalität und Pathos — Dumas und Heyse ... beide sind die Lieblinge dieser Gesellschaftsklasse — und der eine ist so viel wert wie der andere.

Also die Liebe, das heißt die Paarung, ist das einzige physische Motiv auf der Welt, welches das Handeln der Menschen allein bestimmt — nach Heyse — meinetwegen! Bescheiden wir uns vorläufig mit diesem Ergebnis! Wer hat nun nach Heyse ein Recht, einen Anspruch auf diese Liebe?

Nur der schöne Mensch, nur der Mann mit strammen Schenkeln und das Weib mit üppigem Busen und runden Armen. Wer nicht Apollo oder Venus ist, hat keinerlei Anspruch auf die Liebe eines anderen Wesens. Sobald der eine Teil eines Paares dem andern nicht mehr gefällt, sobald ein Fältchen um die Augen ihn stört, hat der andere Teil das Recht, ihn sitzen zu lassen, zu betrügen, wegzustoßen — und

jener Unglückliche kann nichts gescheidteres thun, als sich eine Kugel in den Kopf zu schießen oder ins Wasser zu springen. (Zwei Gefangene, Frau Marchese, vergl. auch die Kinder der Welt.) Welch plebejische, äußerliche, rohe Auffassung von der Liebe! Alles ist fleischliche Beziehung. Von jenem Ineinanderaufgehen der Seelen, jenem Sichaneinanderemporrichten der Geister, jenem psychischen Zusammenwachsen, welches das innerste Mysterium des Mysteriums der Liebe ist, findet sich bei Heyse nirgends eine Spur. Ihm ist das das Wesen, was doch nur ein Teil — ein unentbehrlicher, aber doch nur ein Teil — ist. Darin gleicht er Grillparzer, dessen Auffassung der Liebe gleichfalls eine rein bestialische, materialistische ist (Sappho). Für Heyse ist Liebe ein rein physiologischer Vorgang, kein psychischer — es ist Karl Vogtsche Philosophie in Novellenform. Hat Heyse nie etwas gehört von jener geheimnisvollen, gewaltigen seelischen Macht, welche oft selbst häßliche Menschen über die Herzen der schönsten besitzen? Haben ein Mirabeau, eine Du Deffant, eine George Elliot nie für Heyse existiert? Die häßlichsten Männer haben oft das größte Glück bei Frauen, bei denen die schönsten Männer haufenweise abfallen — und umgekehrt. Es ist nicht wahr, daß die Liebe blos durch den Anblick strammer Schenkel und voller Brüste hervorgerufen wird, wie Heyse es darstellt — was die Liebe entzündet, und meist eine stärkere als die rein physiologische, das ist vor allem die Ueberlegenheit, das Temperament, die natürliche Dialektik, das Feuer, die Grazie, die Unterwürfigkeit. Was die Frau vom Manne verlangt, ist Männlichkeit; was der Mann vom Weibe verlangt, ist Weiblichkeit, und beide äußern sich in den mannigfaltigsten Formen, nicht nur in der persönlichen Erscheinung, sondern vor allem im Wesen. Die höchste geistige Ueber-

legenheit, das fortreißendste Feuer, die glänzendste Beredsamkeit — (ah, wohl das stärkste Mittel auf die Frauen zu wirken), die vollendetste Anmut helfen Dir bei Heyse nichts, wenn Du zufällig eine Pockennarbe auf der Nasenspitze hast. Welche Rohheit, welche Brutalität liegt in einer Novelle, wie der oben genannten „Zwei Gefangene!“ Wie wenig kennt der große „Liebling der Frauen“ in Wirklichkeit die Weiber — von den Männern garnicht zu reden! Wie wenig Beobachtung hat er! Aber gerade diese Brutalität sichert den Heyseschen Novellen ihren Erfolg bei jener Klasse des Publikums, welche wir oben gekennzeichnet haben. Denn eben diese Brutalität ist wieder nichts als eine raffinierte Spekulation auf die Eitelkeit dieser Kreise, deren Herz und Sinn mit nichts anderem gefüllt ist als Eitelkeit. Wenn ihr Dichter den Grundsatz proklamiert: nur die fleischliche Schönheit hat Anspruch und Recht auf Liebe, so sagt sich natürlich jedes dieser höheren Töchterlein im Stillen: „ich selbst bin ja eben dieses Ideal von Schönheit (welches eitle Weib hielte sich nicht dafür), ich habe daher allein Anspruch auf die höchste Liebe, das Recht auf den größten Lebensgenuß, ich darf mir alles erlauben, jede Freiheit; was bei anderen Verbrechen wäre ist bei mir höchstes Recht, ich darf genießen, darf ehebrechen, treulos werden, denn ich bin ja schöner als die andern; ich habe keinen Geist nötig, keine Leidenschaft, kein Temperament, keine Anmut, ich brauche nur gut auszusehen.“ Es wäre ein Wunder, wenn ein Dichter, der eine solche Anschauung verbreitet, nicht der Liebling unserer ganzen, von Eitelkeit platzenden Bourgeoisie wäre, die nur im Äußerlichen lebt und in der Welt nichts so wütend haßt und verfolgt wie den Geist.

Wie leichtfertig, oberflächlich und gewissenlos Heyse bei seinen Arbeiten verfährt, wie er, um den Schwächen seines Publikums zu schmeicheln, lächelnd

die gröbsten Fälschungen begeht, zeigt sich am besten an seinen italienischen Novellen. Heyse läßt seine lüsternen Geschichten mit Vorliebe in Italien spielen. Er hat einen guten Grund dazu. Wenn er uns fortwährend diese von Geilheit berstenden Männer und Frauen, welche den ganzen Tag über nichts zu thun haben als den Geschlechtsgenuß, als Deutsche vorführen würde, so hätte er es bald verschüttet; man würde ihn auslachen und ihn fragen, in welcher Gegend Deutschlands denn diese wunderbaren Zustände herrschten? Im Allgemeinen hätten die Leute bei uns doch noch was anderes zu thun, als das was die Franzosen faire l'amour nennen. Er geht über die Alpen. Italien ist den meisten Deutschen trotz aller Reisebeschreibungen in Wirklichkeit etwa so bekannt wie Zentralafrika. Einige unklare nebelhafte Vorspiegelungen spuken in den Köpfen der meisten Deutschen, Vorstellungen von etwas ungemein süßem und lieblichem, einer Art Schlaraffenlandes — daß in Italien auf allen Gebieten mindestens so viel und so ernst gearbeitet wird wie in Deutschland, ist den wenigsten bekannt. In dieses „hesperische Märchenland“ kann man nun ungestört die tollsten Ausgeburten einer satyriasischen Fantasie verlegen: der gute Deutsche glaubt das alles aufs Wort — es ist ja „italienisch“, und er stellt sich etwa vor, daß dort die liebenden Paare in intimer Verschlingung auf dem Straßenpflaster liegen. Wie bei Heyse die italienischen Mädchen und Frauen sich den liederlichen Malern und ähnlichem Gesindel nur so an den Hals werfen und sie um der Madonna willen beschwören, doch ja in ihr Kämmerlein zu kommen! Wer Italien kennt, weiß wie spröde und zurückhaltend dort die Mädchen sind, wie ängstlich dieselben ihre Jungfräulichkeit bewahren, wie vorsichtig sie im Umgang mit Männern sind, wie sorgsam und zärtlich sie von den Eltern behütet

werden — viel mehr als in Deutschland. Ganz besonders aber Fremden gegenüber! In Genua z. B., also in einer Seestadt, finden sich unter den öffentlichen Mädchen nur verschwindend wenige einheimische, fast alle sind Piemontesinnen, also Gallierinnen. In Venedig existieren im ganzen fünf oder sechs weibliche Modelle, die Künstler sind in beständiger Verzweiflung, weil keine Einheimische sich dazu hergeben will. Die Italienerinnen sind im großen und ganzen viel keuscher als die Deutschen, wenigstens als Mädchen. Erst südlich von Rom fängt das Reich der Unkeuschheit an. Intimer Umgang zwischen italienischen jungen Leuten kommt keineswegs häufig vor, zwischen fremden und italienischen Mädchen äußerst selten — sehr häufig dagegen zwischen Italienern und deutschen Damen. Kenner Italiens vermögen über eine Novelle wie „Das Mädchen von Treppi" nur in das hellste Hohngelächter auszubrechen. Dieses italienische Käthchen, welche sich ihrem spröden Geliebten an den Hals wirft, und da er sie von sich stößt, ihm immer wieder und wieder nachläuft, bis ins Gebirge hinein — mag in der ganzen Welt vorkommen, nur nicht in Italien: ein italienisches Mädchen wäre viel zu stolz sich so wegzuwerfen. — Und welch sentimentale Phrasen Heyse seinen Appenninbauern in den Mund legt — den Italienern, denen jede Spur von Rührseligkeit fehlt, welche die nüchternsten, positivsten Menschen der Welt sind, natürlich und einfach in jedem Wort, jeder Bewegung! Renzo und Lucia in Manzonis „Verlobten" das sind wirkliche italienische Bauern, wie sie leiben und leben!

Ich glaube in der That, daß es nicht erlaubt ist, ein fremdes Volk unter genauer Angabe von Oertlichkeiten, Zeitumständen u. dergl. als durchaus verlodddert und verlogen darzustellen, wie Heyse thut, nur um für die Ausgeburten der eigenen lüsternen

Fantasie einen scheinbar realen Boden, eine Glaubwürdigkeit zu erwecken. Verlegt ein Dichter seine Schöpfungen nach Italien, so hat er auch die Pflicht, die Italiener so zu schildern, wie sie wirklich sind — positiv, realistisch, klar, gesund, stolz, zurückhaltend &c. — aber nicht wie er sie sich in seinen sinnlich überhitzten Träumen ausmalt. So wie der Dichter überhaupt realen Boden betritt, muß er auch auf demselben bleiben, sonst wird er zum Fälscher.

Aber was wollen die Stoffe, die Anschauung, die innere Wahrheit der Heyse'schen Geschichten bedeuten gegen seine Erzählungskunst! hört man oft sagen. Diese klare, eindringende, plastische und doch so gleichmäßig ruhige Darstellung, welche das Entzücken aller Leser ist!

Gemach — auch damit ist es nicht weit her. Wie Heyse in seinen Stoffen und Gestalten nie über das Reporterhafte hinauskommt und stets am einzelnen Fall, an der oder jener Mordgeschichte klebt, ohne ins Allgemeingültige hinauszustreben, so ist auch seine Erzählungskunst eine durchaus rohe und schülerhafte. Nie kommt er über den reporterhaften thatsächlichen Bericht heraus: das, was für jeden echten Dichter die Hauptsache ist, die allmähliche psychologische Entwicklung, das stufenweise Wachsenlassen der Leidenschaften und Gestalten vor den Augen des Lesers — worin sich die höchste Kunst des Dichters zeigt — liegt ihm ganz fern, er macht nicht einmal den Versuch dazu. Das Hauptereignis, die seelische Wendung, liegt in seinen Geschichten fast immer lange vor Beginn der Erzählung. Eine dritte an der Geschichte ganz unbeteiligte Person kommt dann und erzählt wie ein Reporter den Vorgang (z. B. das Seeweib, die Eselin, die Frau Marchese &c.). Das ist ein sehr leichter Kunstkniff: der Schwerpunkt liegt dann eben auf dem rohen Thatsächlichen, während dem echten

Dichter das thatsächlichste erst in zweiter Linie kommt und die psychologische Entwicklung seiner Gestalten die Hauptsache ist. (Othello, Macbeth, Wallenstein, Faust, Raskolnikow). Daß Hans den Kunz totschlug, kann jeder Reporter erzählen — zu schildern was dabei in der Seele des Hans und des Kunz vorging, kann nur ein großer Künstler. Für die gänzliche Unfähigkeit Heyses nur ein Beispiel. In „Auf der Alm“ wird ein oberbayrischer Wilderer eifersüchtig auf einen Baron, der seinem Liebchen den Hof macht. Er will ihn auflauern und ihn töten. Der Baron geht auf die Jagd; auf einem schmalen Grat kommt ihm plötzlich ein riesiger Hirsch entgegen, so schnell, daß der Baron nicht mehr laden kann und vermutlich im nächsten Moment in die Tiefe gestürzt werden wird. Hundert Schritte davon steht der Wilderer mit seiner Flinte. Plötzlich drückt er los, der Hirsch stürzt in die Tiefe, der Baron ist gerettet! Sehr hübsch! Nun frägt sich doch jeder Mensch: was ist in diesem Augenblick in der Seele des Wilderers vorgegangen, daß er den verhaßten Nebenbuhler rettete. Das ist das einzige, was uns bei dieser Räubergeschichte interessiert! Heyse, bei seiner künstlerischen Unfähigkeit, fällt es nicht ein darauf zu antworten. Der Wilderer schießt — und damit gut: später erklärt er, er habe selbst nicht gewußt, was mit ihm vorgegangen sei, er habe schießen müssen. Mit der Antwort müssen wir uns begnügen. Wahrhaftig, es giebt keine billigere Art Novellen zu fabrizieren. H. bleibt immer an den rohen Aeußerlichkeiten haften, nie dringt er in den inneren Kern vor. Alle Poesie, die nicht Darstellung seelischer Entwickelung, Zerlegung eines großen seelischen Vorganges in seine hauptsächlichen Einzelmomente ist (natürlich an der Hand einer festen, einheitlichen Handlung), ist nicht des Druckpapiers wert — und in Heyses Novellen ist nichts darin zu finden.

Wie roh und leichtfertig ist die Technik der Erzählung Heyses! Welche Lüderlichkeit der Arbeit! Immer, wenn sich zwei wildfremde Menschen zum ersten- oder zweitenmal im Leben gesehen haben, schüttet einer dem andern sein Herz aus und teilt ihm seine tiefsten, innersten Geheimnisse mit. (Geteiltes Herz, Frau Marchese u. s. w.) Wo in aller Welt kommt denn so etwas vor? Dabei welch äußerlicher theatralischer Aufputz, hinter dem sich in der Regel die hohlste Nichtigkeit verbirgt: „Das Meerweib". Hu, wie schauerlich! Ein junger Mann kommt irgendwo zu Besuch, er geberdet sich, daß Hamlet und Macbeth mit ihren Geistersehereien wie Knaben erscheinen, alle Töne der Romantik wurden losgelassen — schließlich kommt es heraus, daß der ganze Spuk nur in Bewegung gesetzt ist, weil der junge Mann seine Schwester beim Schlittschuhlaufen einbrechen und ertrinken sah, bevor er hinzuspringen und helfen konnte. Was geht das uns an? Darum Räuber und Mörder? Ganz ebenso in „Am toten See" und anderen Novellen.

Aber die Sprache, diese göttliche, formschöne, glatte, wohlklingende Sprache! . . . Ich will mich bei Einzelheiten nicht aufhalten, sonst könnte ich solch geschmackvoller Wendungen wie „das Herz schlug ihr bis in den Hals hinein" (Schön Käthchen) oder „er schaute durch die blaue Brille, die er neben sich auf den Tisch gelegt hatte, hinein in die Landschaft" (Kinder der Welt) auf jeder Seite zwei bis drei anführen — ich habe mir ein ganzes kleines Lexikon solcher Heyseanismen zusammengestellt. Aber diese gleichmäßige, schleimig glatte, verzuckerte Sprache aller Heyseschen Novellen ist für jeden Menschen von wirklichem Kunstgefühl unerträglich. Sie ist in jeder Geschichte dieselbe, gleichgiltig ob sie übermütig oder tragisch ist, in München oder Rom, unter Grafen oder Holzknechten spielt. Wie die berüchtigte „deutsche

Reichssauce", welche in den berliner Gasthöfen zu jedem Fleisch in jeder Zubereitung gegeben wird, so gießt Heyse die Sauce seiner kraftlosen, glatt stilisierten Sprache über jeden Stoff, jeden Menschen, jeden Ton. Italienische Bauern, berliner Geheimräte, wiener Aristokraten, Jünglinge, Mädchen, Greise — alle reden dasselbe charakterlose, formglatte Heysesche Deutsch, in welchem jede Eigenart des Standes, des Landes, des persönlichen Charakters untergeht. Diese Sprache ist nie plebejisch, aber nie reißt sie durch den Wirbelwind der Leidenschaft mit fort. Darin gleicht Heyse ganz Oskar Blumenthal: wie dieser Dienstmädchen, junge Frauen, Lebemänner, Künstlerinnen in gleicher Weise nur in Kalauern reden läßt, ohne jede individuelle Färbung, so Heyse immer in diesen gleichförmigen charakterlos glatten Sätzen. Auch damit zeigt Heyse wieder deutlich, daß er kein Dichter ist; denn beim echten Dichten ist die Sprache stets der charakteristische Ausdruck des Wesens der Gestalten und in jedem Augenblick der Situation angepaßt, sie ist eines der wichtigsten Hilfsmittel Stimmung hervorzurufen. Wenn Shakespeare zwei Kärrner auftreten läßt, so reden sie so gemein, wie Kärrner reden, und wenn Heinrich IV. auftritt, so redet er wie ein König spricht. Kleopatra bleibt auch in der Rede immer Kleopatra, und der Bauer, der die Natter bringt, ein Bauer, Percy spricht anders als Heinz, und Othello anders als Jago. Bei Heyse reden alle Menschen gleich, und die Sprache bleibt dieselbe, ob er erzählt, wie jemand gehänselt oder wie jemand ermordet wird. Wer das Kunst nennt, dem ist nicht zu helfen.

7. Die Zukunft der deutschen Literaturgeschichte.

Die Zukunft der deutschen Literaturgeschichte.

Eine Krankheit des Geisteslebens unserer Zeit ist die Uebertreibung der Spezialistik. Hervorgegangen aus der das moderne Geistesleben beherrschenden darwinistischen Weltanschauung, in engem Zusammenhange mit den Gesetzen der Anpassung und der Auslese, welche, auf das geistige Gebiet übertragen, den Gewinn genauester und festester Resultate, die größtmöglichste Sicherung des geistigen Besitzes bei Beschränkung des Individuums auf ein möglichst enges Gebiet lehren, mußte die Spezialistik doch bei der Uebertreibung, mit welcher sie auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft geübt wurde, bald zu einer gewissen Zusammenhangslosigkeit von Natur aus naheliegenden Disziplinen, zu einer Ueberhäufung mit wertlosem Kleinmaterial, zu einer Ueberschätzung des Wertes der geistigen, für den Zusammenhang des Ganzen wenig bedeutenden Einzelerscheinungen führen, über der die Erforschung der großen, die Allgemeinheit regierenden Gesetze in den Hintergrund gedrängt wurde. Indem z. B. die Mehrzahl der Aerzte sich zu Spezialisten für gewisse Einzelorgane ausbildete, wurde der Kranke, dem dasselbe Leiden zwei Organe zu gleicher Zeit ergriff, auf die oft verschiedenen Methoden folgenden Behandlungen mehrerer Aerzte angewiesen, da jeder der letzteren nur „sein Organ“

behandeln wollte, und dieser Mangel an Einheitlichkeit wurde durch die erhöhte operative Geschicklichkeit der Spezialisten keineswegs ausgeglichen. Wie sich jedoch neuerdings, durch Dubois-Reymond u. A. angeregt, eine freiere und fortgeschrittenere Auffassung der darwinistischen Weltanschauung Bahn bricht, welche die geistvollen Excentrizitäten Häckels weit hinter sich läßt, so hat sich auch in der oben angedeuteten Richtung eine Gegenbewegung eingestellt, welche dem Ueberwuchern der Spezialistik steuern, die Wissenschaft und die Kunst ferner nicht mehr in tausend Einzelteile zerreißen lassen will, sondern auf ein geschlossenes Vorgehen aller Glieder nach den großen Zielen hinstrebt.

Wie zu allen Zeiten zwischen den einzelnen Ausstrahlungen des geistigen Lebens der Menschheit ein inniger Zusammenhang bestanden hat und die großen, die Strömungen und Gegenströmungen leitenden Grundideen in allen Buchten ihre Wellen geworfen haben, so spiegelt sich die eben gekennzeichnete Bewegung auch in der literaturgeschichtlichen Forschung unserer Zeit wieder.

Es lassen sich in der modernen deutschen Literaturgeschichtschreibung seit Wachler, Menzel, Gervinus außer vielen Neben- zwei Hauptströmungen unterscheiden. Die ältere, deren Eintritt noch vor die oben angedeutete Periode fällt, geht vor allen Dingen auf die möglichst vollständige Anhäufung, Sichtung und Gruppierung des Materials aus. Die Literatur wird als das Ergebnis des Schaffens geistig thätiger Männer und Frauen betrachtet, die möglichst vollständige Aufzählung der Dichter und ihrer Werke wird angestrebt. Das Gesamtschaffen jedes Dichters sowie seine Hauptwerke werden nach den allgemein giltigen Regeln der Aesthetik beurteilt, die literarische Physiognomie eines jeden wird nachzuzeichnen versucht,

die gleichzeitig lebenden Schriftsteller ähnlichen literarischen Charakters werden zu Gruppen vereinigt und als Schule gemeinsam beurteilt, ihre Vorzüge wie ihre Schwächen, ihre Aehnlichkeiten und Unterschiede erläutert. Die Entdeckung eines verschollenen Dichters, einer bisher unbekannten Schrift eines bekannten heißt eine wissenschaftliche That. Wo zwischen den einzelnen Dichtern, oder Gruppen derselben oder verschiedener Zeiten literarische Beziehungen und Anknüpfungen offenkundig sind, z. B. zwischen den Minne- und den Meistersängern, werden dieselben dargelegt. So stellt sich diese Richtung der Literaturgeschichtschreibung in der Hauptsache als kritische Bibliographie dar. Als ein besonderes charakteristisches Beispiel wäre vielleicht Gödekes „Grundriß" zu nennen, ein hinsichtlich der Vollständigkeit wie der übersichtlichen Anordnung des Materials gleich vortreffliches Buch.

Ein wenig später als diese trat die sozialistische Strömung hervor. Man empfand, daß es mit der ursprünglichen deduktiven Methode nicht mehr vorwärts wolle, welche eine Charakteristik der Literatur und ihrer Strömungen auf Grund vorher gefaßter allgemein ästhetischer Anschauungen geben zu können vermeinte, und daß beurteilende Beschreibung und Aneinanderreihung noch nicht Literaturgeschichte sei, daß zu einer Charakteristik der Literatur aus ihren Quellen heraus bloße Bücherkenntnis nicht genüge. Man legte immer größeren Wert auf den Zusammenhang des Schaffens mit dem Leben der Dichter und auf die Kenntnis des letzteren. Man suchte das Entstehen eines Kunstwerks, eines Dichtercharakters aus seiner Zeit zu entwickeln und erforschte die Quellen, aus denen der Dichter seine Stoffe geschöpft, die Vorbilder, nach denen er gearbeitet. Man verglich, wie andere Dichter, andere Zeiten den gleichen Stoff oder ähnliche aufgefaßt und behandelt. Nicht mehr das Stu-

dium der Werke erschien als Hauptsache, sondern das ihres Lebens, der Briefe und Urkunden, der Tagebücher und Vorbilder. Der Dichter und seine Werke schienen schließlich nicht mehr um ihrer selbst willen da, sondern um ihrer Ausleger und Beurteiler willen, nicht die Freude am Kunstwerk war die Hauptsache, sondern die Analyse desselben, der Literarhistoriker verwandelte sich in einen Prosektor. Es gab keine Literaturgeschichte mehr, es gab nur noch literarische Philologie zum guten Teil war die deutsche Literaturgeschichte zur Germanistik geworden. Die Fülle des Stoffes wuchs bei solcher Behandlungsweise von Tag zu Tag denn es gab für diese Auffassung nichts Unbedeutendes und Wertloses, da die Untersuchung, die Methode Selbstzweck geworden war. Und da der Einzelne unmöglich diese Fülle der Detailstudien übersehen und beherrschen konnte, so trieb schnell das literarische Spezialistentum seine Blüten; beinahe jeder Literarhistoriker wählte sich eine Periode aus, in der er sich ganz heimisch machte; über die er Jahr aus, Jahr ein schrieb und dozierte, ja Manche gingen in der Vereinzelungssucht noch weiter und beschränkten sich auf einen einzigen Dichter oder Dichterkreis, ohne zu empfinden, daß ihnen darüber der Zusammenhang mit der Gesamtliteratur, die Fähigkeit verloren ging, den Wert des Einzelnen für die gesamte Kunst, die Beziehung des Einzelnen zu den gleichzeitigen ähnlichen Erscheinungen des Lebens zu verstehen. Das Geheimnis des überraschend schnellen und weiten Umsichgreifens dieser wissenschaftlichen Strömung lag eben darin, daß sie wie keine zweite dem talentlosen, der großen Anschauungen und Ideen entbehrenden, aber unermüdlichen Fleiße Gelegenheit gab, sich zu zeigen und für etwas zu gelten: wie dies zu allen Zeiten der Fall war, in denen die bloße Technik die Herrschaft hatte.

Thatsache ist, daß auch diese Strömung schon heut in das Unterwasser gedrängt ist und einer anderen hat weichen müssen, welcher voraussichtlich die nächste Zukunft gehört. Die Uebertreibungen einzelner Anhänger der ersteren, welche aus der Literaturgeschichtsforschung beinahe nur ein Studium von alten Wäschezetteln und Briefen berühmter Männer machten, haben der ganzen Richtung das Grab gegraben, so viel Gutes dieselbe auch durch die genaue Erforschung des Details geschaffen. Jede Nationalpoesie ist nicht blos das Werk der Fantasie der einzelnen Dichter, auch nicht blos eine notwendige Erscheinung ihrer Zeiten; ein inniger Zusammenhang besteht zwischen der dichterischen Fantasie und den Erscheinungen, dem Leben der Zeiten: politische, soziale, Kulturgeschichte, Philosophie, Rechtsanschauung, Kunst und Literatur standen zu jeder Zeit im engsten Zusammenhange, ein richtiges und vollkommenes Erkennen und Beurteilen der einen ohne die Betrachtung der gleichzeitigen Bestrebungen in den anderen ist nicht möglich. Dieselben Zeitströmungen treten auf allen jenen Gebieten des öffentlichen Lebens gemeinsam auf, Fortentwickelung und Reaktion machen sich auf allen Gebieten gleichzeitig bemerkbar. So stellt sich die Idee der Renaissance auf allen Gebieten des Lebens in ähnlichen Formen dar, so zeigt sich im Rococo die Anlehnung an das Vorbild Chinas so gut in der Politik, dem Anwachsen der Beamtenherrschaft, des Mandarinentums, wie im architektonischen Pagodenstil und in der Herrschaft des Zopfes. Aehnliches gilt von der klassizierenden, von der romantischen Periode. Georg Brandes hat die letztere in seinem Werke über die „Hauptströmungen in der Literatur" besonders gut charakterisiert. Heute ist es der Realismus, der sich in dem Vorwalten der sozialen Frage, der Herrschaft der Technik, der Naturwissenschaft, den Bildern Wereschagin's und der fran-

zösischen Schule, den Werken Ibsens, Zolas und der neuen deutschen Literatur gleichzeitig ausprägt. Die eine Richtung der Literaturgeschichtschreibung der Zukunft wird also die Literatur einfach als einen Zweig der Nationalgeschichte betrachten und behandeln. Die Art, wie Treitschke dieses Problem in seiner „Deutschen Geschichte" gelöst hat, dürfte auf lange Zeit hinaus mustergiltig bleiben. So wenig man auch im Einzelnen mit Treitschke's Urteilen übereinstimmen mag, muß man doch seine Methode bewundern, die literarische Entwicklung im engen Zusammenhange mit der politischen und sozialen, wissenschaftlichen und künstlerischen darzustellen. Auch an Versuchen, dem Problem von der entgegengesetzten Seite unter demselben Gesichtspunkt beizukommen, hat es nicht gefehlt. In seiner „Geschichte der deutschen Nationaliteratur des neunzehnten Jahrhunderts" stellt Ludwig Salomon die literarische Entwicklung in den Mittelpunkt und sucht den Zusammenhang der einzelnen Abschnitte mit den gleichzeitigen Phasen der nationalen politischen Fort- oder Rückschritte nachzuweisen.

Aber der Charakter einer Zeitepoche tritt nicht blos in den Lebensausstrahlungen einer Nation zu Tage, sondern gleichzeitig im Leben alles oder vieler Nationen, bei einer jeden ihren nationalen, angeborenen Charaktereigentümlichkeiten gemäß, eigenartige Erscheinungen und Bildungen hervorbringend. Es giebt kaum einen größeren geistigen Genuß als nachzuspüren, wie verschieden sich der Gedanke der Renaissance, des Rococo, der Aufklärung bei den verschiedenen Nationen ausprägt, zu welchen Bildungen er sich mit den verschiedenen Nationalcharakteren mischt. Das Cinquecento und die Blüte der Kunst in Italien; der Humanismus in Deutschland, auf dessen Schultern sich die Reformation erhebt, die Kunst, der Freiheitskrieg der Niederlande, die Elisabethanische Epoche in England,

ist es nicht eine Kraft, welche in allen diesen Bewegungen lebt? Und welch herrliche Aufgabe für den Kulturhistoriker und seine Verbündeten, den Kunst- und Literaturgeschichtsschreiber, die gleichzeitigen Erscheinungsformen großer Zeitgedanken und ihre Umbildungen unter dem Einfluß der Nationalcharaktere bis in die Einzelheiten zu untersuchen und in lebendigen, farbenreichen Gemälden darzustellen! Tausend Beziehungen zwischen dem einen Volke und dem andern, die man vorher kaum geahnt, treten dann plötzlich klar vor das Auge, tausend feine Fäden schlingen sich von einer Nation zur andern, von einer Generation, einer Epoche zur späteren oder zurück, und das Verhältnis zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit im Geistesleben erscheint in neuer Beleuchtung. Carrière, Hettner, Brandes, Adolf Stern, haben den Entwickelungsgang der Kunst oder einzelner Künste zu gewissen Zeiten unter diesem Gesichtspunkte aus betrachtet und zum Teil selbst den bekanntesten Thatsachen auf diese Weise neue Reize verliehen. Doch noch fehlt die vollendete Darstellung auch nur einer der zahlreichen Stilepochen; denn jede neue ihre Zeit mit sich fortreißende Strömung ruft auch einen neuen Kunststil hervor, noch ist, was bisher nach dieser Richtung geleistet worden, nur der Anfang dazu, wenn auch, wie z. B. in Carrières gewaltiger Geschichte der Kunst im organischen Zusammenhang der Kulturentwickelung ein mächtiges Fundament. Da sich jedoch die moderne Wissenschaft immer mehr dieser Richtung zugewendet, so ist zu hoffen, daß dieser Teil der vergleichenden Kunst- und Literaturgeschichte bald zu herrlicher Entwicklung gelangen wird. Die Fähigkeit des Deutschen, sich in fremde Anschauungen und Empfindungskreise einzuleben, die anderen Nationen nicht in diesem Maße verliehen ist, wird ihn hierbei kräftig unterstützen.

Schon längst wissen wir, daß es reine Nationalliteraturen in Kulturländern so wenig mehr giebt als Bevölkerungen von reiner Rasse. Notwendigerweise auf den Verkehr mit einander, den gegenseitigen Handel und Austausch angewiesen, richteten die Kulturvölker auch schnell einen geistigen und künstlerischen Tauschhandel unter einander ein. Eines gab dem andern von seinen poetischen Motiven, eines entlehnte dem andern poetische Figuren, ein Dichter feuerte durch seine Werke im Nachbarlande andere zur Nachahmung an. Bei dem für alles Fremde empfänglichen Sinne des Deutschen, der wohl in den Bodenverhältnissen Germaniens seine Begründung findet, welche den Germanen schon im ersten Jahrhundert vor Christi Geburt zwangen, außerhalb seines Vaterlandes in reicheren Ländern Sitz und Nahrung zu suchen, bei dem uns angeborenen Wandertriebe ist es natürlich, daß wenige Literaturen so stark unter dem Einfluß des Auslandes standen wie die deutsche. Das Christentum und die Antike, Frankreich, Italien, Spanien, England, Nordamerika, in neuerer Zeit Skandinavien und Rußland, haben fördernd, umgestaltend oder hemmend in dieselbe eingegriffen und wirklich germanisch ist von allen poetischen Gattungen nur die Lyrik, und auch diese nur zum Teil geblieben. Der Romane mit seinem gefestigteren Nationalbewußtsein hat seine Literaturen ohne Schaden für deren Mannigfaltigkeit reiner zu erhalten gesucht, ohne sie doch von allen fremden Einflüssen frei halten zu können. Am interessantesten stellt sich das Problem, wo ein Land nach und nach der Gegenstand der Eroberung verschiedener nicht oder nur entfernt verwandter Nationen gewesen ist, wie z. B. Großbritannien. Das ist es, was eine nach dieser Methode geschriebene Literaturgeschichte, wie Taine's „Geschichte der englischen Literatur“, so außerordentlich anziehend macht. Neben dem Studium

der Strömungen ist es besonders das Studium der fremden Einflüsse, dem eine große Zukunft winkt. In der deutschen Literaturgeschichte wird diese Behandlungsweise vermutlich zu den interessantesten und überraschendsten Ergebnissen führen, und einzelne Erscheinungen, ja ganze Epochen, wie z. B. die Sturm- und Drangzeit, vielleicht in ganz neuem Lichte erglänzen lassen. Zunächst müßte untersucht werden, was in der deutschen Literatur wirklich germanisch ist, was davon jedem einzelnen deutschen Volksstamm zufällt, dann müßten die Einwirkungen jeder einzelnen fremden Nation im Zusammenhang aufgezeigt und genau festgestellt werden, was wir unverändert herübergenommen und was der Nationalgeist sich nur angepaßt hat.

Man würde bei solchen literarisch-chemischen Untersuchungen in allen Literaturen bedeutende Reste finden, welche sich nicht weiter auflösen und zurückführen ließen, deren Einzelheiten aber große Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten unter einander aufwiesen. Schon längst ist es bekannt, daß der ganze thatsächliche Gehalt der epischen und dramatischen Poesie aller Länder auf gewissen überall wiederkehrenden Grundgedanken und Urmotiven beruht, die in immer neuen Zusammensetzungen überall auftauchen. Diese literarischen Urelemente sind entweder bei den einzelnen Völkern unabhängig von einander entstanden oder auf eine gemeinsame Urquelle zurückzuführen. Ebenso schön als wahr sagt hierüber Dilthey: „So walten in den Werken der dichterischen Einbildungskraft psychologische Gesetze. Wie diese Werke aus dem Gefühl gestaltet sind, so erregen sie es wieder. Daher ist jede wahre Dichtung eine mächtige Lebendigkeit, aber für den Verstand unfaßbar, inkalkulabel sagt Goethe. Sie stellt nicht eine Idee dar, wie schulmeisterliche Poetik annimmt, aber sie entsteht nach Gesetzen. Und aus dieser Gesetz-

mäßigkeit, mit welcher die Einbildungskraft in dem Dichter wirkt, folgt, daß sie das Typische, das Idealische hervorbringt. Wir finden schon Trauer und Wahnsinn mit merkwürdiger Regelmäßigkeit an Sensationen und innere Zustände stets bestimmte Bilder gebunden, welche jene Zustände deuten, erklären und darstellen. Eine Art von armen, verkümmerten Symbolen. Man könnte den Kreis dieser typischen Bilder beschreiben. Reich und gesetzmäßig entfalten sich aber in der Menschheit die großen, festen Symbole des Mythos, der Metaphysik, der Poesie. Und wenn das Leben dieser Erde erstarrte, und irgendwo entstände neue Menschheit aus denselben Keimen: es würde wieder dieselbe beschränkte Zahl von Motiven, Situationen und Typen entstehen, das Wesenhafte von Faust, Richard, Hamlet, Don Quixote müßte sich wiederholen, von Neuem sähe man den bescheidenen Jüngling, Wilhelm Meister oder Copperfield — er hat noch viele Namen — sich aus einfachen Anfängen durch widrige Verhältnisse zur Freiheit des Lebens emporarbeiten: denn das ist doch unsere moderne Ilias und Odyssee. Dies Alles müßte wiederkehren, denn dieselben Gesetze beherrschen überall die Einbildungskraft und die Natur des Menschen. Glücklich, wer in ihrem Studium leben darf.“ Nun findet sich, abgesehen von jenen autochthonen Urelementen der Nationalliteraturen, der größte Teil des allen gemeinsamen Ideen- und Figurenschatzes bereits in der ältesten Poesie, der indischen — ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Dilthey'schen Annahme von der Naturnotwendigkeit der Poesie in ihrer jetzigen Gestalt. So weiß wohl jedermann, daß der anscheinend so echt moderne Stoff von Dumas Kameliendame sich bereits im Indischen findet. Und sind nicht z. B. Käthchen von Heilbronn oder Griseldis nur nationalisierte Umwandlungen der indischen Figur Sawitris? Drei Hauptströmungen

scheinen von Indien ausgegangen zu sein, welche das vorhandene poetische Material mit auf die Reise nahmen und jede für sich wieder in kleine Kanäle verteilten: die arische, die semitische und die ostasiatische (chinesisch-mongolische). Von Zeit zu Zeit stoßen Kanäle des gleichen Systems mit solchen des anderen zusammen, Kanäle des gleichen Systems kreuzen sich und Sammelbecken entstehen, in denen der ganze alte Besitz in neuer Gestaltung wieder zusammengeflossen zu sein scheint. Solche literarische Sammelbecken sind die großen Fabulisten, wie Boccaccio, Shakespeare, Hans Sachs. Es läßt sich kaum ein größerer wissenschaftlicher Genuß denken, als die Wanderungen jener Urmotive durch die Jahrtausende und Nationen zu verfolgen, zu untersuchen, wie jedes Volk, jeder Poet dieselben seiner Individualität gemäß verändert hat, oder zu betrachten, wie selbstständig an den entferntesten Ecken der Erde die gleichen Motive aus dem Boden sprießen, wie vielfach die gleichen Blumen und Bäume, und doch wie diese unter dem Einfluß der verschiedenen Klimate, durch Zeichnung oder Größe verschieden. Diese Untersuchungen zu fördern und abzuschließen ist die schönste, wenn auch schwerste Aufgabe der Literaturgeschichtschreibung der Zukunft: eine vollkommene Darstellung der poetischen Urmotive der Menschheit in ihren Wanderungen und Wandelungen das lohnende Ergebnis. Es hat nicht an bedeutenden Vorarbeiten in dieser Richtung gefehlt. Benfeys berühmte Einleitung zum Pantschatranta, der großen indischen Fabelsammlung, Marcus Landaus bienenfleißige „Quellen des Dekameron“ — eine Reihe von Einzeluntersuchungen Grisebachs, Weilens und Anderer bilden einen vielversprechenden und rühmlichen Anfang. In Max Kochs „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ finden dies modernen Bestrebungen rege Förderung.

Natürlich wird die Erreichung der im Voranstehenden kurz angedeuteten Ziele nur möglich sein bei der vollkommensten und genauesten Beherrschung des Materials und diese zu beschaffen wird nach wie vor Aufgabe jener Richtungen sein, welche wir im Anfang gekennzeichnet haben, der Bibliographie, von der sich die ästhetische Kritik ganz loslösen dürfte, und der literarischen Philologie. Die neuere Literaturforschung verlangt selbstschöpferische, induktive, synthetische Talente, die auch dem poetischen Genius nachzuempfinden verstehen, die rein analytische Begabung wird darum der Wissenschaft auch in Zukunft nicht verloren gehen, sie wird sich nur mit dem Platze begnügen müssen, der ihr um ihrer zwar notwendigen aber doch erst an zweiter Stelle stehenden Leistungen willen zukommt.

Der Gedanke Goethes von der Weltpoesie hat sich, wie schön er auch an sich ist, als undurchführbar erwiesen, weil seine Ausführung in vollem Umfange, zumal bei einem das Fremde schon an sich dem Einheimischen vorziehenden Volke wie dem deutschen, schließlich aus rein quantitativen Ursachen zu einer Lähmung und Unterdrückung der nationalen Eigenart in der Poesie und damit zu einer Verflachung derselben führen müßte. Um so fester wird die Zukunft den Gedanken einer Weltliteraturforschung im Auge behalten, denn im Gegensatz zur produktiven Kunst kann die Wissenschaft nur um so größeren Vorteil und Ruhm ernten, je weiter sie sich das räumliche Gebiet ihrer Interessen, das sie behandeln will, steckt; und das Endziel dieser Forschungen wird die Lösung des schwierigsten aller Probleme sein: die Erkenntnis der Gesetze der menschlichen Fantasie.

8. Kunst — Patriotismus — Chauvinismus!

Kunst — Patriotismus — Chauvinismus!

Die „Norddeutsche Allgemeine" ärgerte sich ihrerzeit über die Beteiligung deutscher realistischer Maler an der pariser Weltausstellung. Das damalige Organ des Leiters der deutschen Politik erklärte es für unpatriotisch, für Vaterlandsverrat, daß deutsche Künstler sich erdreisteten, ihre Gemälde an Franzosen, an die Gäste aller Nationen zu verkaufen, welche auf der pariser Weltausstellung zusammenströmen. Sie erklärte es für unpatriotisch, der deutschen Kunst da Bewunderung und Anerkennung verschaffen zu wollen, wo sich die meiste Gelegenheit dazu bietet, und behauptete, der Patriotismus verpflichte einen Liebermann, einen Uhde, in Deutschland unbekannt zu bleiben und zu verhungern.

Diese Auslassungen waren der Anschauungen würdig, welche in den, maßgebenden, Kreisen Deutschlands über Kunst und Künstler herrschen, sie beweisen, daß das deutsche Reich noch auf lange hinaus bleiben wird, was es ist: das Land der Barbarei und des Zopftums, das europäische China.

Die Franzosen, so argumentiert das berliner Blatt, sind ja auch nicht zur Jubiläums-Ausstellung

nach Berlin gekommen — warum sollen die Deutschen also ihnen nachlaufen?

Allerdings, — die Franzosen kommen nicht zu den Deutschen, weil sie diese nicht nötig haben, aber die deutschen Künstler müssen zu den Franzosen gehen, weil sie sie brauchen. In Frankreich ist noch kein Künstler gestorben, der nicht bei Lebzeiten die verdiente Würdigung empfangen. In Frankreich, ja in der ganzen Kulturwelt ist der Künstler ein Fürst — in Deutschland ist er ein Bettler. Alle anderen Nationen, Franzosen, Skandinavier, Engländer, Italiener, Russen — ja, selbst diese sogenannten „Barbaren", — ehren, lieben, erhalten die Kunst und die Künstler: die Deutschen allein verachten sie. Bei uns allein muß der echte gottbegnadete Künstler wie Albert Lindner verhungern, im Irrenhause enden. Der Maler, der Bildhauer, der Dichter wollen leben — sie müssen es, wenn sie der Menschheit unsterbliche Schöpfungen schenken sollen — mit erfrorenen Fingern kann man nicht malen, mit leeren Eingeweiden nicht dichten. Der Künstler will wirken, er will den Eindruck seiner Werke auf die Menschheit sehen, er will teil nehmen an der Kulturarbeit der Nationen, er will sich überzeugen, daß sein Kämpfen und Ringen nicht vergeblich ist, daß er seine Perlen nicht vor die Eber wirft, sonst erlahmt sein Wille, sein Genie, seine Begeisterung. Die Kunst hat in Deutschland kein Publikum. Wenn der Franzose, der Skandinavier sich einen Genuß verschaffen will, greift er zu einem Buche — der Deutsche in demselben Falle zum Bierglas oder zur Skatkarte. Saufen und spielen — damit sind die geistigen Bedürfnisse des normalen Deutschen befriedigt. Der Deutsche ist der gröbste Materialist unter allen Nationen. Er würde den Gedanken nicht ertragen, drei Mark dem Buchhändler zugewendet zu haben,

die er dem Bierbrauer hätte entziehen müssen. Der Kapitalist wendet sein Vermögen nur an, um sich feinere Weinsorten zu verschaffen, um höhere Spieleinsätze zu machen. Der deutsche Adel geht auf in Pferdezucht und Hundedressur. Es veredelt die Tierrassen, aber seine eigne Rasse degeneriert immer mehr. Der langjährige Leiter der deutschen Politik, der genialste Politiker seines Jahrhunderts, steht der Kunst gegenüber auf einem niedrigeren Standpunkte als der letzte Dorfschullehrer, er hat keine Ahnung von der sozialen, von der volkserziehlichen Seite der Kunst. Die Regierung hat für die Kunst kaum einen Bettelpfennig. Vom Minister bis zum Droschkenkutscher haben in Deutschland nicht tausend Menschen Verlangen, Liebe, Verständnis für die Kunst. Unsere feile, bestochene Presse unterdrückt die echte Kunst wo sie kann, polnische Reporterlümmel speien die größten Geister in der frechsten Weise an; um einen Kalauer zu machen, schont der deutsche Journalist nicht die Ehre seiner Mutter.

Bei allen anderen Nationen wird jedes eigenartige Streben, jeder selbstständige Geist in der Kunst anerkannt, gewürdigt, geehrt, jeder Versuch, der Kunst neue Gebiete zu erschließen, neue Richtungen zu geben, mit Teilnahme verfolgt, jede echte und große Leistung bewundert — in Deutschland allein werden sie begeifert. Jedes Ringen nach dem Außerordentlichen wird von der Masse des gemeinen Philistertums, welches die Herrschaft in Deutschland ausübt, verlacht und mit Kot beworfen. Nur der Dichter oder Maler gilt in Deutschland, der ebenso albern, kindisch, verlogen, philiströs ist, wie die Masse des Publikums: Thumann und die Marlitt, Anton von Werner und Paul Heyse, Sichel und Ebers, Knut Eckwall und Lindau — das sind die Heroen des deutschen Pub-

likums. Die platte Gemeinheit, der lüsterne Sinneskitzel, die lederne Bildungsmeierei, der faule Witz — das sind die Elemente der Kunst, welche die Deutschen anerkennen, bezahlen, bewundern. Diejenigen deutschen Künstler, welche nach dem Hohen, Gewaltigen, Mächtigen ringen, werden in Deutschland ohne Ausnahme verhöhnt, begeifert, verleumdet, von jener Masse, welche zu dumm ist, sie zu verstehen, oder zu niederträchtig, ihnen die verdienten Erfolge zu gönnen. Und dieselben Liebermann, Uhde, Bleibtreu, Conrad, über welche der deutsche Philister entsetzt die Hände zusammenschlägt, welche jeder hergelaufene neidische Lümmel im Börsenkurier oder Berliner Tageblatt mit Kot begießt, werden im Auslande anerkannt, geschätzt, verehrt, demselben Auslande, das sich von einem Heyse, einer Marlitt, einem Ebers mit Lachen oder Ekel abwendet.*) Der echte deutsche Künstler muß in Deutschland untergehen, und ist verloren ohne das Ausland. Der große deutsche Maler muß dort ausstellen, wo alle andern Nationen außer der deutschen zusammenströmen, weil nur jene ihn zu würdigen wissen — und des Künstlers Heimat ist da, wo man ihn versteht. Derselbe böse Jaques St. Cère, welcher von Herrn Pindter als Jude und Gott weiß was für ein Verbrecher noch gebrandmarkt wurde, bewillkommnete die in Paris ausstellenden deutschen Künstler in einer so höflichen Weise, so voll eingehenden Verständnisses für die Ideen dieser Künstler, wie es ihnen in Deutschland nie entgegengebracht wurde, wo eines der größten Blätter, Uhde erst jüngst wieder in einem Tone abkanzelte, wie ihn Albert Wolff nicht dem jüngsten Schüler der Pariser Akademie gegenüber wagen würde.

---

*) Man sehe Figaro v. 24./IV. 90, Indépendance belge, 27./VII. 90., Untiden v. 1888 und unzählige andere.

Ein Bleibtreu, ein Liliencron, ein Kretzer, in Deutschland mißhandelt, sind nur im Auslande verstanden, in ihrer Größe erkannt worden. Wo hat eines unserer chauvinistischen Blätter über diese großen Dichter je etwas geschrieben, was das Verständnis erreichte, daß die Nationaltidende, der Figaro, Le Livre, das ein Hansen, ein Vrchlicky diesen Dichtern entgegenbrachte? Die deutschen Realisten sind für Deutschland Frechlinge, Narren — für das Ausland geniale Dichter — und ihr wollt dem deutschen Künstler verbieten, sich dahin zu wenden, wo er allein für seine Schöpfungen ein Verständnis findet, ein Publikum? Berlin ist als Kunstmarkt von den deutschen Künstlern wie eine Pesthöhle gemieden: das ist eine zahlenmäßig feststehende Thatsache — sie verkaufen in Paris, Kopenhagen, London, Petersburg ihre Werke glänzend, weil man sie dort versteht. Wenn unsere Chauvinisten doch einmal nach Leipzig kämen, — an die Kontrolstelle der Auslieferung des deutschen Buchhandels! Sie würden dann die beschämende Thatsache erfahren, daß dreiviertel aller Bücher Bleibtreus, Liliencrons, Heibergs, Albertis nach dem Ausland gehen, nach dem geschmähten Frankreich, nach dem Orient, Skandinavien, Rußland, Holland. Und der deutsche Dichter sollte für diese Länder welche ihm die höchste Gastfreundschaft gewähren, die Gastfreundschaft des Geistes, nicht Ehrfurcht, Liebe, Bewunderung empfinden? Er sollte nicht jede Gelegenheit benutzen, ihnen seinen herzlichsten Dank abzustatten, er sollte wohl gar auf die Anerkennung dieser Länder verzichten und in das lächerliche Wutgeheul der „Norddeutschen" mit einstimmen — nur weil es denen so gefällt, die hinter ihr stehen, die uns verachten, weil sie unfähig sind uns zu verstehen, und welche das Ideal der deutschen Poesie in der „Familie Buchholz" erblicken? Wenn Herrn Pindter die Beteiligung der deutschen Maler

an der pariser Ausstellung nicht paßt, so schaffe er ihnen doch erst in Deutschland ein Publikum, er trage dazu bei, ihnen den Boden im Vaterlande zu bereiten, den sie zu verlangen berechtigt sind. Wenn der Hintermann des Herrn Pindter sich über die Herren Liebermann und Genossen ärgert, so höre er auf, die deutschen Künstler zu diesem „unpatriotischen" Verhältnis zu zwingen, so erfülle er doch diejenigen Wünsche der deutschen Kunst, welche sie an ihn als Millionär, Edelmann und Leiter der inneren Verwaltung zu stellen berechtigt ist.*) Bis dahin aber mögen seine Trabanten aufhören, deutsche Künstler zu beschimpfen, weil sie sich verehrungsvoll dorthin wenden, wo man sie versteht.

Herr Pindter sei gewiß, sie werden dies auch noch für lange thun, denn an eine Besserung in Deutschland glaube ich so bald nicht. Der Philister wird nicht im Handumdrehen zum Athener. Wie es heute in Deutschland ist, wird es noch lange sein — und es ist immer so gewesen. Immer haben nur die Philisterhaften, die Erbärmlichkeit in Deutschland Erfolg gehabt — und die wahre künstlerische Größe ist, wenn sie nicht verhungern wollte, immer aufs Ausland angewiesen gewesen. Ein Händel mußte nach England gehen, um die verdiente Anerkennung zu finden, ein Beethoven ward nur durch wenige Freunde notdürftig erhalten, ein Wagner kam nur durch die zufällige Gunst eines halbwahnsinnigen Königs zum Durchbruch, ein Sebastian Bach, ein Schubert gingen in der Mitte ihres Volkes rettungslos unter. Dänische Fürsten mußten Klopstock und Schiller vor dem Hungertode retten, den ihnen ihr eigenes Volk zu be-

---

*) Als der Artikel seiner Zeit in einer Monatsschrift erschien, war Fürst Bismarck noch im Amte.

reiten bemüht war. Wer waren im Anfang unseres Jahrhundert, in der großen klassischen Zeit die Götter des deutschen Publikums? Schiller und Goethe? Den Teufel! Ausgelacht wurden sie in Weimar! Kotzebue und Clauren waren die Dichter des deutschen Volkes! Das deutsche Volk verhöhnte Schiller und ließ ihn beinahe verhungern — das französische machte ihn zu seinem Ehrenbürger. Bei wem ist hier das künstlerische Verständnis? Als dem Vaterlande endlich eine leise Ahnung aufzugehen anfing, was der Dichter des Don Carlos für ein Mann sei — auf welche Weise ehrte es ihn dann? Es machte ihn zum Professor — in Jena . . . es begrub den himmelstürmenden Genius unter staubigen Folianten, es legte eine Last auf ihn, welche noch lange nachwirkend durch neun schwere Jahre jeden Funken dichterischen Triebes in seinem größten Dichter tötete, es zwang den guten Poeten, ein schlechter Professor zu werden — und nach hundert Jahren feiert dasselbe Volk den Tag, an dem es seinen größten Dichter geistig verstümmelte, zwei Jahre lang einkerkerte, ein Jahrzehnt lähmte und der Welt wenigstens zehn der gewaltigsten Kunstwerke im Embryo raubte, um zwei heute unbrauchbare, halbvollendete Historienbücher dafür einzutauschen!

Und ist es heut anders? Ist es anders auf anderen Gebieten des Geistes? Deutschland hat augenblicklich zwei Denker, so tief, so gewaltig, so wundervoll, daß seit Darwins Tod kein anderes Land der Welt ihnen gleiche an die Seite stellen kann. Der eine ist Wundt, der andere Nietzsche. Fragt einen Berliner Kommerzienrat, wer Wundt sei? Erbittet euch von einem pommerschen Gutsbesitzer Auskunft über Nietzsche! Schweigen des Todes wird euch antworten. Lindau und Blumenthal — die werden sie kennen. Aber die Jugend aller Länder der Welt

strömt in Scharen nach Leipzig, um Wundt zu hören, aber der Däne Georg Brandes hält einen Vortrag in Kopenhagen, in dem er Nietzsche verdientermaßen als einen der größten Denker der ganzen Philosophie feiert. Verlangt ihr nun etwa auch Chauvinismus, Haß gegen das Ausland von diesen Männern? Wollt ihr angesichts solcher Thatsachen die Phrase vom Volk der Dichter und Denker noch aufrecht erhalten? Lüge ist sie, nichts als eine gemeine Lüge. Frankreich, Rußland, Skandinavien, Italien sind Länder mit einem geistig angeregten Publikum — Deutschland ist das Land der Säufer und Spieler, der Schlafmützen und der Bierkrüge.

Nein, die Chauvinisten brauchen die deutschen Künstler nicht zu belehren, was Patriotismus ist. Wer vertritt mehr die Gedanken der Nationalität, als die deutschen Realisten? Haben sie ihn doch zum erstenmal in die Kunst eingeführt — in der kosmopolitischen, allgemein-menschlichen, farblosen Kunst der Klassiker ist er nicht zu finden, jener Klassiker, welche die „Norddeutsche" den nationalen Realisten gegenüber stets als ideales Muster vorführt. Aber wohl gemerkt, für die Realisten ist die Nationalität nicht ein Mittel zur politischen Aufreizung, wie für die Chauvinisten, sondern lediglich ein Mittel zur Erhöhung des künstlerischen Ausdrucks, zur schärferen Charakteristik. Aber indem sie die nationale Eigenart unseres Volkes zum künstlerischen Ausdruck bringen und indem ihre Werke hauptsächlich vom Auslande gekauft, betrachtet, gelesen, anerkannt werden, werben sie der nationalen Eigenart im Auslande Freunde. Sie sind also bessere Patrioten als die Chauvinisten, deren Patriotismus darin besteht, die Völker zu verhetzen und Haß zu säen, indes jene Liebe pflanzen. Indem sie aber in ihren Werken wahr sind, indem

sie die deutsche Art treu schildern, wie sie ist, das Herrliche hervorheben, aber das Niedrige nicht verschweigen, machen sie durch ihre sachliche Darstellung unser Volk auf jene Schwächen aufmerksam, welche ihm bisher durch Jahrhunderte die Abneigung der ganzen Welt zugezogen haben, wie solche thatsächlich besteht. Sie legen den Finger in die Wunde, sie enthüllen die tiefsten Ursachen dieser nationalen Geisteskrankheiten und erleichtern es unserem Volke auf diese Weise, diese Schwächen abzulegen, damit es endlich die Liebe der ganzen Welt gewinnt, die es verdient und die ihm Frankreich bisher vorweg genommen. Denn darüber gebe sich unser Volk keiner Täuschung hin: die Stelle Frankreichs wird Deutschland im Herzen der Nationen nur einnehmen, wenn es jene großen und schweren Fehler ablegt, die es heut noch verunzieren, von denen Frankreich frei ist: die Philisterhaftigkeit, die Knechtschaffenheit, die Rohheit, die Schäbigkeit, den brutalen Materialismus. Diese Schwächen bemänteln, wie es die Chauvinisten thun, heißt nichts anderes, als das deutsche Volk auf dem Wege der Kultur zurückhalten, es verhindern, sich die Liebe der anderen Völkern zu erringen, welche es bedarf, wenn es seine führende Stellung in der Welt aufrecht erhalten will.

Das ist der Unterschied. Der Chauvinist belügt sein Volk, redet ihm seine Fehler für Vorzüge ein, und verfeindet es dadurch mit der ganzen Welt. Der Patriot macht es auf seine Fehler aufmerksam, arbeitet an der Ablegung derselben, setzt die wahren Vorzüge dem Auslande auseinander, und verschafft seinem Volke so die Liebe aller Völker. Der Chauvinist beschimpft die anderen Völker, schließt sein Vaterland vom Verkehr mit denselben ab und zieht ihm so die Feindschaft der ganzen Welt zu. Der Patriot sucht

bei strengster Wahrung der eigenartigen Vorzüge seines Volkes dessen Verkehr mit den anderen Nationen zu erleichtern und zu erhöhen, und die Achtung der fremden Völker für die Vorzüge des seinen zu gewinnen. Der Chauvinist hetzt für sein Vaterland, der Patriot arbeitet für dasselbe, der Chauvinist schafft seinem Vaterlande den Haß der anderen Nationen, der Patriot ihre Liebe. Man kann kein Realist sein, ohne in diesem Sinne Patriot zu sein.

9. Die zwölf Artikel des Realismus.

Ein literarisches Glaubensbekenntnis.

Die zwölf Artikel des Realismus.

Ein literarisches Glaubensbekenntnis.

1.

Die Kunst ist nicht ein überirdisches Ding, welches die gnädige Gottheit der schönheitsbedürftigen Menschheit fertig in den Schoß warf, sondern sie ist rein menschlichen Ursprungs. Sie ist ein natürliches und notwendiges Erzeugnis der Einrichtung des menschlichen Geistes, wie diese ein natürliches Ergebnis des Baues des menschlichen Gehirns ist. Sie ist eine rechte und leibliche Schwester der Politik, Technik, Wissenschaft, Religion, mit denen sie vereinigt die menschliche Kultur bildet. Sie ist ein wesentlicher Teil der menschlichen Kultur, zu der sie sich verhält wie eine Farbe aus dem Sonnenspektrum zum ungebrochenen Lichtstrahl. Ursprünglich ward sie lediglich und ausschließlich zur Erfüllung realer Zwecke geschaffen, und zu solchen hat sie allen Völkern in den ersten Stadien ihrer Kultur gedient, — zu Zwecken der Religionsübung, der ehelichen Auslese, der Befestigung dynastischer Herrschaft, der Uebung von Zaubereien u. s. w. — und auch in ihren höchsten Entwickelungsphasen, in den anerkanntesten und unsterblichsten Kunstwerken lassen sich ihre rein ästhetischen Zwecke niemals von eng damit verbundenen realen, praktischen, außerästhetischen trennen, also politischen, sozialen und dergleichen z. B. in der Oresteia, der Göttlichen Komödie, dem Don Quixote,

dem Tell, den vatikanischen Stanzen, den Medicäergräbern, der Neunten Sinfonie.

2.

Als wesentlicher Faktor der menschlichen Kultur ist die Kunst dem Gesetz der organischen Fortentwickelung unterworfen, dem obersten aller Naturgesetze. Die Kunst ist in beständiger organischer Fortentwickelung begriffen, sowohl als Ganzes betrachtet, wie jede einzelne Kunst im besonderen. Nur von dem Gesichtspunkte einer beständigen organischen Fortentwickelung aus den in natürlicher Notwendigkeit der menschlichen Organisation in ihrer Eigentümlichkeit begründeten Anlagen läßt sich ein sachliches und positives Urteil über Kunstperioden, Künstler und Kunstwerke gewinnen. Da die Nationalität, die Rasse eine natürliche und wie zu vermuten, ursprüngliche, nicht erworbene, mindestens aber uralte Einrichtung der Menschheit ist, so ist die Forderung einer nationalen Kultur und somit auch einer nationalen, den Charakter ihres Volkes in seinen Entwickelungsphasen widerspiegelnden Kunst eine berechtigte. Jede Nationalkunst ist also ein organisches Ganzes, entweder in sich abgeschlossen, oder sich noch beständig fortentwickelnd, aus dem eigentümlichen Geiste der Nation herausgeboren und mit demselben fortschreitend, nicht aber etwa eine Pyramide zufällig entstandener und zusammengeworfener guter, schlechter, mittelmäßiger Bücher, Bilder, Statuen u. s. w.

3.

Da alle Naturgesetze, welche die mechanischen Vorgänge in der physischen Welt regeln, auch alle geistigen Vorgänge und Erscheinungen bestimmen, so ist auch die Kunst genau denselben Gesetzen unterworfen wie die mechanische Welt. Die Prinzipien des Kampfes ums Dasein, der natürlichen Auslese,

der Vererbung und der Anpassung haben in Kunst und Kunstgeschichte ebenso unbedingte Geltung wie in der physiologischen Entwickelung der Organismen. Z. B. behauptet sich unter allen Kunstwerken, welche ein und dasselbe Motiv verkörpern, dasjenige am längsten und unterdrückt die andern, welches die kräftigste Organisation besitzt, das heißt, welches das ihm eigene Motiv am stärksten, deutlichsten, klarsten und einfachsten, ohne Hinzuziehung fremder, die Aufmerksamkeit ablenkender Motive darstellt, welches daher den Betrachter am leichtesten zu fesseln und am längsten festzuhalten vermag. So überstrahlt Goethes Faust alle anderen gleichzeitigen Fauste und tötet dieselben literarisch. Alle großen und ewigen Naturgesetze sehen wir auch in der Kunst herrschen. Das Gesetz der Erhaltung der Energie ist das Grundprinzip der Tragödie, besonders der Forderung der Katharsis, sowie überhaupt des organischen Abschlusses eines jeden Kunstwerkes. Das Gesetz der Konstanz der Materie wird hier dadurch bewiesen, daß alle poetischen Motive der Weltliteratur sich bereits in der ältesten aller Literaturen, in der indischen vorfinden, und von da in immer neuen Kombinationen bis zu Shakespeare, Goethe, Dumas in allen Literaturen auftreten und sich wiederholen, so daß nur die Erscheinungsformen, die Fassungen sich verändern, die Summe der poetischen Motive selbst sich aber nicht vermehrt. Das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes ist das natürliche Prinzip des Reims, ja auch das Prinzip der ästhetischen Zweckmäßigkeit, welches früher irrtümlich als das oberste ästhetische Prinzip galt. Denn zweckmäßig und darum künstlerisch schön erscheint nur diejenige Handlung, zu der das Minimum der zu ihr erforderlichen Kraft aufgewendet wird, jedes Zuviel, wie jedes Unzureichend an Kraftaufwendung läßt sie unästhetisch erscheinen.

4.

Mithin erscheint jedes ästhetische Gesetz nur dann gerechtfertigt, wenn es sich als die Anwendung eines allgemeinen Naturgesetzes auf die besonderen Bedingungen der Kunst darstellt.

5.

Als notwendiges Naturprodukt hat die Kunst keinen absoluten Zweck: sie ist, weil sie sein muß. Als Kulturfaktor aber hat sie einen bestimmten Zweck. Dieser besteht nicht in der Verbreitung eines wesenlosen Vergnügens, eines unrealen, ästhetischen, scheinhaften Lustgefühls, eines bloßen Nervenkitzels, einer leeren Erhöhung der Stimmung, eines unklaren Wohlgefallens an dem dargestellten Gegenstande, wie die bisherige Aesthetik will, sondern er ist ein realer Zweck: die Förderung und die Fortbildung der menschlichen Kultur, deren letztes Endziel die Erkenntnis des Wesens der Welt, die Erkenntnis unserer selbst ist. Die Kunst ist Ringen nach höchster Erkenntnis in den eigentümlichen Formen, mit den eigentümlichen Mitteln der Kunst.

6.

Alle Zweige der menschlichen Kultur, von der die Kunst ein Teil ist, streben zu diesem Ziele. Die Naturgesetze sind wohl an sich nichts wirkliches, denn die unbewußt schaffende, aus sich fortentwickelnde Natur weiß nichts von Gesetzen, aber sie sind die einzige Form, in welcher uns das Wesen der Natur, die derselben imanente Vernunft, zu erscheinen vermag. Die Wissenschaft ist die rein theoretische Analyse der Naturgesetze auf allen Gebieten des Daseins, die Politik ist die Uebertragung derselben auf das Zusammenleben der Menschen, die Ethik auf das Seelenleben und Verhalten des Einzelnen — die

Kunst ist die Synthese der Naturgesetze, die plastische, gestaltliche, lebendige Verkörperung eines derselben oder einer Anzahl einander kreuzenden, in individuellen Formen.

7.

Alle Kunst ist symbolisch, von außen individuell, von innen naturgesetzmäßig. Jedes Kunstwerk ist eine Diaphanie: durch die individuellen Formen (Gestalten, Farben, Worte) scheint in jedem Augenblick das Natrrgesetz oder scheinen die Gesetze hindurch, welcher oder deren Gegenwirkung das Kunstwerk verkörpern will, doch ist die gegenseitige Durchdringung eine vollständige chemische, so daß es dem Auge unmöglich ist, beides zu trennen: beides erscheint vielmehr in jedem Teile des Kunstwerks, jedem Moment des Genusses als eines einheitlichen Wesens, ohne die Spur einer künstlichen Zusammensetzung, eines Widerspruchs zwischen dem ewig-naturgesetzmäßigen Kern und der zufällig individuellen Schale. Diese Doppelnatur des Kunstwerks, die doch zugleich einen einheitlichen Eindruck hervorruft, ist der Grund des sogenannten ästhetischen Scheins. Das Tragische z. B. ist die Selbsttäuschung des Individuums über sein eigenes Ich, die Annahme eines freien individuellen Willens und der Versuch denselben dem Naturgesetz entgegen zu setzen, indes dieser freie Wille in Wirklichkeit nur Schein ist, nur die Folge einer Gegenwirkung mehrerer Naturgesetze ist, und bei der ersten Berührung mit dem natürlichen Prinzip zerbricht. Die Alten sahen das Naturgesetz nur in der Form des Schicksals: in diesem Sinne ward für sie Oedipus eine tragische Gestalt. Der Renaissance erschien es (längst vor Kant) als der kategorische Imperativ, als das Willengesetz, und der Versuch, dasselbe durch den individuellen Willen zu umgehen oder zu durchbrechen, galt

ihr als tragisch (Hamlet, Macbeth, Wallenstein). Uns erscheint es in seiner einfachsten mechanisch-physiologischen Form, und der Kampf mit demselben ist das Prinzip der modernen Tragödie (Oswald in den „Gespenstern“).

8.

Es giebt nicht eine Kunst für alle Zeiten, jede Zeit hat vielmehr ihre eigene Kunst, indem die Kunst jederzeit die Kulturhöhe ihrer Zeit verkörpert, und diese, d. h. der Umfang der Erkenntnis, in beständiger Fortentwickelung begriffen ist. Es giebt daher auch keine feste Kunstlehre mit ewigen Regeln und Wahrheiten, da dieselbe aus der Auffassung der Natur abgeleitet ist, und diese beständig wechselt. Eine Kunst ist gesund, sobald sie die Kulturhöhe ihrer Zeit darstellt und wiederspiegelt; krank, sobald dies nicht der Fall. Sophokles, Phidias sind die ganze Antike, Shakespeare, Raphael die ganze Renaissance. Eine Kunst, ein jedes Kunstwerk lebt so lange, als die Kulturanschauung lebt, welche sie verkörpern, und lebt wieder auf mit dem Augenblick des Wiederauflebens derselben. Homer und Virgil waren tot mit dem Beginn der Herrschaft des Christentums und lebten wieder auf mit der Renaissance, die an die Antike anknüpfte. Das deutsche Heldengedicht ging unter mit dem nationalen Rittertum, mit dem Verfall des nationalen Gedankens und lebte wieder auf zu Friedrichs des Großen Zeit, mit dem Wiedererwachen des deutschen Nationalbewußtseins.

9.

Die vier Wurzeln der modernen Kunst sind Nationalität, Demokratie, subjektiver und objektiver Realismus. Durch sie saugt die Kunst gesundes, echtes, kräftiges Leben ein, den Saft der Wahrheit, den Nahrungsstoff der festen Erde, welcher sich an

ihrem Stamme zu herrlichen Blättern und Blüten umwandelt. Die moderne Kunst sei national, sie spiegle in ihren Formen, ihren Auffassungen, ihren Empfindungen den Geist der Rasse des Künstlers wieder, denn das beste, was der Mensch und Künstler besitzt, verdankt er seinem Volke: nationale Unterschiede und Eigenheiten sind natürlich und berechtigt, nicht nur in der äußeren Erscheinung, sondern auch in der geistigen und seelischen Anlage, Weltauffassung, Charakterbildung. Je schärfer ein Künstler, ein Kunstwerk den Geist seiner Nationalität widerspiegelt, eine desto schärfer ausgeprägte Eigenart sichern sie sich, desto größeres Interesse werden sie auch anderen Nationen einflößen. Die moderne Kunst sei demokratisch — freilich nicht in dem alltäglichen politischen Parteisinne, nicht als die Trägerin einer politisch-doktrinären Tendenz, sondern in dem höheren, allgemein-menschlichen Sinne, daß es vor ihr wie vor dem Gesetz keine Standesunterschiede giebt, daß vor ihrer Theorie alle Menschen gleich sind und der Kaiser so viel gilt wie der Proletarier. Im Proletarier lebt dieselbe Leidenschaft, verkörpert sich dasselbe Menschentum, dasselbe Naturgesetz so gut wie im Fürsten und in derselben Stärke, nur daß er sich in anderen, doch künstlerisch gleichstehenden Formen ausdrückt. Im Gegenteil, jede Empfindung drückt sich bei dem Manne und der Frau aus dem Volke elementarer, schlichter, natürlicher aus, weil diese durch keinerlei konventionelle Rücksichten gehemmt sind. Das geheimnisvolle, mächtige Walten der ehernen Naturgesetze, der Gegenstand der künstlerischen Darstellung, prägt sich in den Vorgängen, im Leben des Volkes ebenso wohl und oft schärfer aus als in dem Leben und Treiben der Herrscher und Helden, und darum ist jenes als Gegenstand der Kunst so gut und mehr geeignet als dieses. Der

Künstler sei subjektiver Realist, das heißt, er stelle nicht dar, was er nicht wirklich mit eigenen Nerven durchlebt hätte. Durchlebt, nicht erlebt! Im Geiste, in seinem Gehirn durchlebt. Nicht, was er nicht aufs genaueste erforscht, geprüft, studiert hätte, darein er sich nicht durch Autosuggestion bis zur vollendeten Selbstdurchlebung versetzt hätte. Er lasse den Stoff fallen, der ihm solche Selbsthineinversetzung unmöglich macht. Kein Klügeln, kein talmudisch-kasuistisches Kombinieren, kein Aushecken unmöglicher Probleme am Schreibtisch, die nur eine Spielerei des Geistes, die Freude gelungener Seifenblasen erwecken können! Er erhebe seine Gefühle in die höchsten Potenzen — nur daß er richtig rechne! Aber er schildere kein Gefühl, zu dem er in seinem Innern nicht die rechte Grundzahl oder nicht die zu seiner Erzeugung nötigen Faktoren besitzt, denn er wird sonst nur kalte, nüchterne, glatte Klügeleien nach Art eines Paul Heyse zustande bringen, die nicht vermögen, wie ein echtes Kunstwerk, unmittelbar, gleichsam elektrisch auf den Betrachter zu wirken, sondern Zweifel, Bedenken, Streit hervorrufen.

10.

Jedes Kunstwerk sei objektiv realistisch. Die reale Natur ist das einzig Erkennbare, mithin für uns Menschen das einzig Wahre und daher der einzig berechtigte Gegenstand künstlerischer Darstellung, ihr unablässiges Studium die einzige Aufgabe des Künstlers. Was nicht reale Natur ist, was nicht den Gesetzen und Erscheinungen derselben entspricht, ist Fratze, Thorheit, Fantasterei. Die Natur selbst erschöpft in ihrer unermeßlichen Kraft alle Kombinationen, welche im Reiche der Materie und des Geistes kraft ihrer eigenen, ewigen, unumstößlichen Gesetze möglich sind, und jede Abweichung von der Natur, jedes Darüberhinaus-

wollen, jedes Schminken derselben ist eine Fälschung der Natur, eine Verletzung ihrer Gesetze und ästhetisch verboten.

11.

Wie die Natur das einzig Reale und darum das einzige Gebiet des Künstlers ist, so ist auch kein Winkel, kein Fleck, kein Geschöpf, kein Vorgang in derselben, der nicht der künstlerischen Verkörpernng würdig und fähig wäre. Denn auch in dem unbedeutendsten Geschöpfe, dem verborgensten Winkel, dem gleichgültigsten Vorgang offenbart sich die Größe und Herrlichkeit der allwaltenden Naturgesetze. Darum giebt es für den Künstler keine Stoffe zweiten oder dritten Ranges, sondern rein stofflich betrachtet, steht jedes natürliche Objekt, jeder Vorgang gleich hoch, weil der göttliche Geist in einem jeden wohnt; Sache des Künstlers ist es nur, den natürlichen Stoff zum Kunstwerk zu adeln, indem er in seiner Nachahmung das demselben innewohnende natürliche Gesetz, den Geist, der denselben beseelt, zur klaren Anschauung bringt und ihm doch seine individuelle Form und Erscheinung wahrt. Und der Künstler steht um so höher, je reiner und wahrer er in seiner Darstellung die Natur in ihrer unermeßlichen Größe, ihrer allwaltenden Schönheit, ihrer Vermischung des gesetzmäßigen Wesens und des individuellen Scheins hervortreten läßt, mit möglichster Unterdrückung seiner Persönlichkeit. Also giebt es in der Natur nichts an sich Häßliches, Schmutziges, Gemeines, Unkünstlerisches. Und in der Kunst ist häßlich und schmutzig nur das Fantastische, Naturwidrige, der realen Beziehung Entbehrende, das Gesetz seines Daseins Verschleiernde, der individuellen Erscheinung Ermangelnde.

12.

Die schlimmste, verbreitetste und gefährlichste Fälschung der Natur, welche die heute herrschende Kunst-

richtung übt und welche diese jedem klar und vernünftig denkenden, modern empfindenden Menschen völlig ungenießbar macht, ist das einseitige Hervorkehren des psychischen Motivs der Liebe, das heißt des Verlangens nach dem geschlechtlichen Genusse, welches das immer wiederkehrende Motiv aller Schöpfungen Paul Heyses, Grillparzers und der ganzen nachklassischen Literatur bildet. Die Liebe, das heißt die Sinnlichkeit, der geschlechtliche Genuß ist keineswegs der einzig würdige oder auch nur vorzüglichste Gegenstand künstlerischer Darstellung, sie als solchen ausgeben, heißt an der Wahrheit grobe Fälschung begehen, denn das Prinzip der Zuchtwahl, das sich im Menschen als Liebe verkörpert, ist keineswegs das einzige weltbewegende Naturgesetz, oder nur das vorzüglichste derselben, sondern nur eines unter anderen. Die Liebe nimmt keineswegs im Organismus der Welt, im Dasein der Menschheit eine so allseitig beherrschende Stellung ein, wie die heutigen Künstler uns glauben machen wollen, welche daher das Bild der Welt fälschen, sondern sie ist nur ein psychisches Motiv unter vielen ebenso starken und wirksamen, wie Kampf ums Dasein, Vererbung — das heißt Eigensucht, Trägheit, Stolz u. s. w. Es ist aber Aufgabe der Kunst, ein wahres und vollkommenes Bild der Welt zu geben und daher die Gesamtwirkung aller gleich starken, wichtigen und einflußreichen Naturgesetze zu verkörpern, von denen die Liebe nur eines ist.

Druck von Paul Dünnhaupt, Cöthen.